

Luca Bongiovanni

**CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NEGRAS NO PÓS-ABOLIÇÃO
BRASILEIRO NA PROPOSTA TEATRAL DA “COMPANHIA NEGRA
DE REVISTAS”: AS PEÇAS “*TUDO PRETO*” E “*PRETO E BRANCO*” -
RIO DE JANEIRO, 1926**

NOVA IGUAÇU

2012

Resumo

A breve trajetória de apresentações teatrais da Companhia Negra de Revistas nos palcos do teatro Rialto do Rio de Janeiro em 1926 representa a oportunidade de estudar, também e sobretudo numa ótica que considere a modernidade diaspórica afro-atlântica e a de inspiração parisiense, a proposta para a construção de um perfil identitário em que a população carioca de ascendência africana pudesse se reconhecer. Tal proposta, que defende o pertencimento do grupo à brasilidade, é estrategicamente funcional para a reivindicação de uma cidadania mais plena e efetiva na sociedade brasileira da Primeira República.

Palavras-chave : formação identitária, modernidade afro-atlântica, teatro de revista.

Luca Bongiovanni

**CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NEGRAS NO PÓS-ABOLIÇÃO
BRASILEIRO NA PROPOSTA TEATRAL DA “COMPANHIA NEGRA
DE REVISTAS”: AS PEÇAS “*TUDO PRETO*” E “*PRETO E BRANCO*” -
RIO DE JANEIRO, 1926**

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial
para a obtenção do Título de Licenciado em História do Instituto
Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Pereira do Nascimento

NOVA IGUAÇU

2012

INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

**CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NEGRAS NO PÓS-ABOLIÇÃO
BRASILEIRO NA PROPOSTA TEATRAL DA “COMPANHIA NEGRA
DE REVISTAS”: AS PEÇAS “*TUDO PRETO*” E “*PRETO E BRANCO*” -
RIO DE JANEIRO, 1926**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Álvaro Pereira do Nascimento (Orientador)
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof.a Dr.a Caetana Maria Damasceno
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Amílcar Araújo Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

*A Lavínia,
a Renata,
ai miei genitori, Carmen e Mauro.*

SUMÁRIO

| | |
|---|--------|
| Introdução | p. 6 |
| Capítulo I – De Chocolat e o fluxo e refluxo artístico atlântico nas primeiras décadas do século XX | p. 32 |
| Capítulo II – As prerrogativas dos atores negros e do teatro de revista no âmbito do teatro brasileiro | p. 47 |
| Capítulo III – Críticas e comentários à atuação da Companhia Negra de Revistas nas colunas teatrais dos jornais e das revistas | p. 56 |
| Capítulo IV – A análise das peças | p. 78 |
| Notas conclusivas | p. 111 |
| Fontes datilografadas originais e Bibliografia | p. 117 |
| Anexo | p. 125 |

INTRODUÇÃO

Para os americanos, branco é branco, preto é preto (e a mulata não é a tal), bicha é bicha, macho é macho, mulher é mulher, e dinheiro é dinheiro. E assim ganham-se, perdem-se, concedem-se, conquistam-se direitos, enquanto aqui em baixo a indefinição é o regime e dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei.¹

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a ‘História da Escravidão Negra no Brasil’ e sua influência na nossa nacionalidade.²

Um dia, um ator me pediu de escrever uma peça para uma companhia de atores negros. Mas, o que é exatamente negro? Em primeiro lugar, qual é sua cor?³

Nas décadas finais do século XIX, várias nações do continente americano e do Caribe se caracterizam como campos de atuação de um processo abolicionista da escravidão que, no momento em que atinge seu objetivo com formas e temporalidades diversificadas, dá à luz realidades pós-abolicionistas marcadas por situações de antagonismo social. Nesse contexto e segundo as diferentes conotações específicas pelas quais se apresenta nos diversos âmbitos nacionais, o preconceito racial e/ou de cor assume um papel fundamental e estratégico, por parte das elites dominantes, para a constituição e a conseqüente consolidação de um novo sistema de hierarquização social. Como evidenciado por Butler (1998: 210-212 e 1), o termo “abolição” no mundo negro da diáspora atlântica parece incorporar em si uma conotação de

¹ Caetano Veloso, *Americanos*.

² Barreto, Afonso Henriques de Lima. **Diário íntimo**. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 33 *apud* Silva (2005: 180).

³ Citação de Jean Genet (1960:3). Na introdução ao texto da peça (*Les Nègres, pour jouer les nègres* é o título em francês), Jean Genet, evidenciando seu gosto pela provocação extrema, descreve sumariamente qual deveria ser a lógica da dinâmica existente entre os atores e a platéia: “Esta peça, escrita [...] por um branco, é direcionada a um público branco, mas se, coisa improvável, for apresentada a uma audiência negra, então uma pessoa branca, seja ela homem ou mulher, teria que ser convidada em cada representação. O organizador da peça deveria cumprimentá-la formalmente, vesti-la com o vestido de cerimônia e conduzi-la ao seu lugar na platéia, de preferência na fila de assentos na frente da orquestra. Os atores irão atuar para ela. Durante o espetáculo, uma luz teria que iluminar constantemente esse branco simbólico. Mas, o que aconteceria se a pessoa branca não aceitasse? Nesse caso, no momento de sua entrada no teatro, máscaras brancas teriam que ser distribuídas aos espectadores negros. E se os negros recusassem as máscaras, então que se usem bonecos” (p. 5). Todas as traduções do inglês e do francês para o português são de nossa responsabilidade.

transição⁴, introdutória para uma fase de redefinição social dos direitos e dos deveres individuais quase de tipo “contratualístico”. Com esse pressuposto, a imposição de um discurso de racialização⁵ da sociedade como novo fator hierarquizante, limitante e/ou excludente para a componente populacional formada por livres, libertos e ex-escravos de ascendência africana, não impede e, ao contrário, estimula a constituição de estratégias que permitam, do jeito mais amplo e completo possível, a inserção dessas comunidades dentro das sociedades nacionais das quais essas pessoas se tornam cidadãs (teoricamente) livres por meio da própria Abolição.

No Brasil, esse percurso de racialização se sobrepõe ao complexo processo que leva à instauração do novo regime republicano. Se, política e economicamente, a República escolhe seguir os modelos liberal e capitalista norte-americanos⁶, ela pratica também um intenso esforço civilizador de tipo europeu, cuja referência principal é o exemplo fornecido pelo modelo parisiense da passagem entre o século XIX e o século XX. O objeto sobre o qual o novo estado republicano pretende intervir se coloca em um contexto social e cultural que, aos olhos das elites intelectuais e políticas do país, é ainda tipicamente colonial e atrasado, desqualificado por ser considerado “popular” e que constitui um verdadeiro empecilho para a

⁴ Juntamente a um sentido de abolição da escravidão como “fim” da distinção entre “donos” e “escravos”, tem que ser considerada também a ambigüidade e a conseqüente subjetividade do sentido atribuído à palavra “liberdade” segundo as diferentes visões dos protagonistas sociais em questão (Butler, 1998: 210).

⁵ Em relação à palavra “racialização”, nos parece importante marcar a diferença entre os termos “racismo” e “racialismo”. Butler (1998: 49) afirma que “o uso popular [de racismo] inclui a concepção da crença em diferenças biológicas entre raças, ódio racial, discriminação, preconceito e etnocentrismo. (...) O racismo acredita na existência de “raças” como subdivisões biologicamente definidas da espécie humana. Racialismo, que deriva desse conceito, é a crença que aquelas raças podem ser hierarquicamente comparadas de uma forma tal que uma pode ser classificada como superior às outras”. Ao contrário, de acordo com Appiah (1997: 32-33), as definições dos dois termos (e por conseqüência as relações existentes entre eles) são diferentes. A definição de “racialismo”, de alguma forma, antecede a de “racismo” e identifica a visão “de que existem características hereditárias, possuídas por membros da nossa espécie, que nos permitem dividi-los num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilham entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça. Esses traços e tendências característicos (...) constituem, segundo a visão racialista, uma espécie de essência racial”. O “racialismo” entendido dessa forma se torna o pressuposto necessário para o “racismo”, ou, mais especificamente, das duas formas de “racismo” que existem, ou seja, o “racismo extrínseco” e o “racismo intrínseco” (Appiah, 1997: 33-36). No nosso caso, a definição de Butler parece a mais simples a ser manuseada.

⁶ Paradoxalmente, o esforço hierarquizador no Brasil se dá quando o modelo que se quer triunfante é o de tipo liberal, baseado sobre a propriedade privada e a responsabilidade individual, colocando ao próprio centro a figura dos cidadãos considerados na sua qualidade de indivíduos (Schwarcz, 1993: 14 e 17). Na verdade, “a República, ou os vitoriosos da República, fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos. O que foi feito já era demanda do liberalismo imperial. Pode-se dizer que houve até retrocesso no que se refere a direitos sociais” (Carvalho, 1987: 45) e não é por acaso que alguns autores definem a nascente Primeira República no Brasil como “o tempo do liberalismo excludente”, expressão que resume felizmente a coexistência ambígua desses conceitos (*vide* Ferreira, Jorge e Neves Delgado, Lucília de Almeida (orgs.). **O Brasil republicano. O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003).

efetiva entrada do Brasil no conjunto das grandes nações. Direta consequência de uma concepção determinista e evolucionista da sociedade, esse impulso civilizador e modernizador registra seu momento mais emblemático na reformulação urbanística do centro da capital Rio de Janeiro⁷, reformulação que pretende atingir não só uma maior racionalização no aspecto físico da cidade (seguindo, além do parisiense, os moldes de Viena e de Buenos Aires), mas também mudar a “alma” dos bairros mais populares por meio de sua ação ordenadora e higienizadora⁸. O objetivo é a transformação da cidade em uma vitrine internacional que permita a percepção do que seria o “Brasil moderno”. Segundo as palavras de Roberto Moura (1995: 47 e 45-46), tudo isso acontece para que se possa perceber e reconhecer uma “Europa possível”, uma “Paris: se não o modelo, pelo menos a utopia”.

Dessa forma, a Capital Federal, com seu valor simbólico, se transforma (e, melhor evidenciá-lo com força, de uma maneira bem mais substancial do que já acontecia no período imperial) no verdadeiro lugar central e nevrálgico de todas as decisões e discussões de relevância nacional, não só no âmbito puramente político, mas também no plano cultural. É o caso, por exemplo, do debate relativo à identificação e determinação do que constitui a verdadeira identidade nacional brasileira.

Esse debate intelectual, desde a Independência e em boa parte por meio do impulso “oficial” do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro (Schwarcz, 1993: 133-134), sempre procurou uma resposta à pergunta “*que país é esse?*”. A partir das décadas de 1870 e 1880, a discussão concentra-se na individuação das características essenciais do povo brasileiro para que seja possível a formação, sobre uma base de cunho identitário nacionalista⁹, de uma nova

⁷ “A capital, que se desenvolvera até então de forma não planejada, é objeto, já na segunda metade do século XIX, das primeiras intervenções urbanísticas e dotada de nova infra-estrutura de serviços urbanos e transporte, permitindo que fossem atendidas necessidades geradas pelo desenvolvimento do capitalismo internacional, preparando a cidade para receber os esperados investimentos industriais” (Moura, 1995:46).

⁸ O elitismo das medidas de saneamento e de higiene (que se concretiza no famoso “bota abaixo” do prefeito Pereira Passos e nas medidas profiláticas de Oswaldo Cruz) “não [considera] os problemas de moradia, abastecimento e transporte daqueles que são deslocados de seus bairros tradicionais no Centro para a periferia, para o subúrbio e para as favelas que se formam progressivamente por todo o Rio de Janeiro, definindo um padrão de ocupação e de convívio das classes na cidade que vai se tensionando ao longo do século” (Moura, 1995: 47).

⁹ Nesse contexto, de acordo com Oliveira LL (1990: 188 e 30-45), entenda-se o adjetivo “nacionalista” como “uma representação ideológica preocupada em definir os traços específicos de um povo e suas diferenças frente aos demais – a identidade e a alteridade”. Vale a pena evidenciar que, no século XIX, o nacionalismo, identificado como força política integradora por meio de um movimento de liberdade individual que elimina as diferenças e os privilégios, considera a França o modelo exemplar por causa da referência originária à Revolução Francesa. Por outro lado, a Alemanha representa o modelo de nacionalismo (igualmente ligado ao ideal iluminista, mas que se explicita plenamente no movimento romântico) que tende a privilegiar uma herança cultural comum. Este nacionalismo de marca “cultural” considera fundamental a presença da língua nacional,

coesão social (com sua nova hierarquização pós-abolicionista), útil também ao novo regime republicano.

A partir da segunda metade do século XIX, a introdução no discurso intelectual sobre a identidade nacional de teorias científicas elaboradas na Europa¹⁰ determina um deslocamento da atenção sobre o conceito da raça¹¹ como valor qualitativamente decisivo, ou seja, teoriza-se que a determinação por parte de fatores biológicos do indivíduo resultaria mais importante e decisiva na construção de sua identidade do que seu arbítrio. O evolucionismo social monogenista e o darwinismo social poligenista (mesmo contrastantes nos seus pressupostos) permitem assim que as raças sejam consideradas fundamentais do ponto de vista de sua imutabilidade, “sendo todo cruzamento (...) entendido como erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de ‘tipos puros’ (...) não sujeitos a processos de miscigenação e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social” (Schwarcz, 1993: 58).

A atuação da “geração de 1870”, ou seja, daquele grupo de intelectuais cujos referenciais teóricos são principalmente elaborados na Faculdade de Direito de Recife¹² constitui um exemplo marcante da importância que assumem no debate essas concepções raciais. A partir do que era considerado o “atraso cultural” brasileiro e sua “inferioridade étnica”, os intelectuais da geração de 1870 “[tentam] definir a nacionalidade através da elaboração de uma crítica literária que tomava como ponto de partida indagações de caráter

interpreta a cultura como força criativa, rejeita fortemente a liberdade individual como princípio fundador da nação, exalta um “espírito nacional”, considera a arte como “máxima aspiração de um povo (*Volk*)” e o artista como “a mais alta expressão do espírito de uma época”.

¹⁰ “O decênio que vai de 1868 a 78 é o mais notável de quantos no século XIX constituíram nossa vida espiritual... De repente a imutabilidade das coisas se mostrou... *Um bando de idéias novas* esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte... Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance (...), tudo então se agitou” in Romero, Silvio. Explicações indispensáveis. Prefácio a Barreto, Tobias. **Vários escritos**. Sergipe: Editora do Estado do Sergipe, 1926 *apud* Schwarcz (1993: 148).

¹¹ “O termo *raça* é introduzido na literatura mais especializada em inícios do século XIX (...), inaugurando a idéia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos.”; em seguida, o conceito “raça” se torna um conceito historicamente construído e determinado com uma conotação de tipo social, perdendo assim qualquer tipo de sentido de ordem “natural” (Schwarcz, 1993: 47 e 244).

¹² Na Faculdade de Direito de Recife, a partir de uma ruptura com o pensamento religioso e de uma introdução de uma visão totalmente laica, o objetivo dos intelectuais que lá atuam é a contestação da teoria natural do direito a favor de um direito positivo que levasse consigo também uma “modernização cultural” do país em todos seus âmbitos, a partir da literatura. Lília Schwarcz (1993: 150-153) evidencia que esse movimento da Faculdade de Direito pernambucana era liderado por Tobias Barreto até o final da década de 1860 e, em seguida, por Sílvio Romero. Por meio de um cientificismo próprio dos “homens de ciencia”, “a introdução simultânea dos modelos evolucionistas e social-darwinistas resultou em uma tentativa bastante imediata de adaptar o direito a essas teorias, aplicando-as à realidade nacional”.

crucial: quais os elementos que definem o Brasil? No contexto internacional, o que configurava, enfim a especificidade de ser brasileiro?”. O reconhecimento da presença do elemento indígena, africano, europeu¹³ e da mestiçagem é a base sobre a qual se apóia a tentativa de compreensão do que significa a “brasilidade” e que se concretiza em várias pesquisas etnográficas ou em obras celebradas como *Os sertões* de Euclides da Cunha, em 1902 (Velloso: 2003, 353-357). Com grande força, Sílvio Romero reconhece a mestiçagem como evidência concreta e “flagrante” presença na realidade social brasileira¹⁴, percebendo-a como importante “fator de diferenciação nacional” e de indiscutível originalidade, elemento que, em última análise, não possui somente a conotação negativa tanto evidenciada pelas teorias raciais da época. Ao contrário, sendo a mestiçagem a evidência e o resultado de um povo ainda ocupado no seu processo de formação, Romero percebe que a mestiçagem poderia representar “uma saída para uma possível homogeneidade nacional”¹⁵ por meio de um progressivo e adequado processo de branqueamento populacional¹⁶. A partir do conceito reconhecido de miscigenação racial e de um branqueamento que prevê um predomínio final da componente branca¹⁷, o pensamento de Romero recupera e resgata o elemento populacional negro, mas o faz finalmente desaparecer em um futuro remoto: a mestiçagem se transforma assim numa “qualidade positiva” somente no momento em que se identifica com o branqueamento da população, ou seja, quando o problema da degeneração que ela comporta é corrigido, de novo por uma intervenção de tipo racial, pela ação purificadora da componente branca e européia da sociedade brasileira.

¹³ Tornou-se famosa a expressão pela qual Sílvio Romero remarcava a injustificável ausência de estudos específicos sobre a cultura negra, sendo que o material a pesquisar estava ao alcance de todos os intelectuais brasileiros: “temos a África em nossas cozinhas, como a América em nossas selvas e a Europa em nossos salões”.

¹⁴ “Pouco adianta por enquanto discutir se isto é um bem ou um mal; é um fato e basta” e “todo brasileiro é um mestiço, se não no sangue nas idéias” in Romero, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: 1949 p. 104 e 85 *apud* Schwarcz (1993: 154).

¹⁵ “Este será um dia, um verdadeiro país mulato. O primeiro imperador foi deposto porque não era nato, o segundo há de sê-lo porque não é mulato” in Romero, Sílvio. **O evolucionismo e o positivismo no Brasil**. Rio de Janeiro, Livraria Clássica de Álvares & C., 1895 p. XXXIX *apud* Schwarcz (1993: 154).

¹⁶ Em *História da Colonização do Brasil*, obra de Romero influenciada pelas teorias raciais e pelos nacionalismos de marca européia da segunda metade do século XIX, onde é onipresente a preocupação obsessiva com a formação de um “tipo” nacional, “em nenhum momento usa[-se] a palavra ‘branqueamento’, mas [usa-se a expressão] ‘unificação do tipo nacional’. [Para] Romero, (...) os imigrantes bons para colonizar e povoar são brancos europeus com tendências assimilacionistas”. Seyferth (1996: 55).

¹⁷ “A teoria da mestiçagem e do branqueamento [de Romero] parte de uma combinação de pressupostos racistas (existência de diferenças étnicas inatas) e evolucionistas (...). Previa que o elemento branco seria vitorioso na ‘luta entre as raças’ devido à superioridade evolutiva, que garante seu predomínio no cruzamento. Prevê, assim, o total branqueamento da população brasileira em três ou quatro séculos” in Ventura, Roberto. **Estilo tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 p. 51 *apud* Vianna (1995: 68).

Na verdade, essa visão fundamentalmente racial é contrastada por outros intelectuais que não consideram mais a presença da mestiçagem como a efetiva causa dos efeitos nefastos (que podem ou não ser corrigidos) sobre o povo brasileiro, mas identificam nela um aspecto enriquecedor, peculiar e característico da verdadeira identidade nacional. A novidade que, paulatinamente, começa a resultar evidente no debate em questão é uma valorização da presença dos brasileiros de origem africana e da mestiçagem¹⁸, onde é a cultura (e não mais a raça) a ser individuada como elemento central da discussão. Assim, o negro e o mestiço, considerados até aquele momento como os verdadeiros “bodes expiatórios do atraso brasileiro”, acabam sendo identificados como presenças importantes e indispensáveis por causa das influências que sempre exerceram sobre a construção de uma identidade brasileira cada vez mais pensada no seu sentido de cultura unificadora na ótica da “unidade da pátria” e da homogeneização populacional na incipiente discussão sobre a imigração (Vianna, 1995: 63 e 71). Naturalmente, tudo isso não impede que os preconceitos raciais e de cor continuem existindo e, muitas vezes, de uma forma evidente e marcadamente excludente.

Em relação a esse momento em que o foco do discurso sobre a essência do caráter nacional passa do âmbito biológico ao cultural (muitas vezes de tipo “popular”) na sua mais ampla e diversificada complexidade, a maior parte da historiografia considera fundamental o período que começa aproximadamente com a segunda década do século XX. De grande relevância, a esse propósito, é considerada a produção artística e intelectual dos modernistas paulistas (mesmo frisando as diferenciações às vezes substanciais que caracterizam o pensamento dos vários grupos e movimentos por eles formados) e o estímulo entusiasta de intelectuais franceses como Darius Milhaud¹⁹ e Blaise Cendrars²⁰, representantes de uma

¹⁸ Hermano Vianna (1995: 70-71) mostra que o processo é lento, tímido e não linear, até apresentando alguns recuos. Se, por exemplo, Manuel Bonfim critica fortemente os pressupostos eugênicos da teoria do branqueamento, mas continua vendo o mestiço como tipicamente indolente e indisciplinado, o pioneiro dos estudos sobre os negros brasileiros, Nina Rodrigues, defende o fato de que “a raça negra no Brasil (...) há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo”. Por outro lado, Afonso Arinos, Graça Aranha, Lima Barreto e Alberto Torres mostram “sinais mais claros da valorização da mestiçagem e do popular urbano” no cotidiano.

¹⁹ Segundo Dantas (2011: 100), Milhaud, que esteve no Brasil em missão diplomática em 1917 e 1918, pertence àquele grupo de intelectuais que estimularam a permeabilidade da cultura ocidental permitindo a entrada das “coisas negras e mestiças”. Na experiência brasileira, este fermento cultural que debatia o primitivismo e o purismo se explicita por meio de um conhecimento pessoal do espírito definido “popular” que, no caso de Milhaud, se concretiza, no momento de sua volta à França, na realização do balé *Le boeuf sur le toit*, livremente inspirado à experiência carioca do intelectual francês e que marcou uma época em Paris.

²⁰ Como explica Vianna (1995: 95-107), a importância de Cendrars, poeta pertencente às vanguardas artísticas parisienses das décadas de 1910 e 1920, se explica pelo fato que “ensinara a seus amigos modernistas brasileiros o respeito pelas ‘coisas negras’ e pelas ‘coisas brasileiras’”, agindo como “cristalizador e catalisador” (definição

vanguarda intelectual modernista européia que chega a propor e a efetuar excursões com finalidades culturais no interior brasileiro.

De qualquer maneira, são a obra e o pensamento de Gilberto Freyre unanimemente reconhecidos como referências e marcos fundamentais nessa fase do debate, em particular por meio da elaboração em âmbito brasileiro que Freyre fez dos conceitos fornecidos pela antropologia cultural norte-americana de Franz Boas²¹.

Para as finalidades deste trabalho e com o suporte de Vianna (1995: 75-93), é importante considerar com mais atenção alguns aspectos do articulado e, às vezes, controverso pensamento freyriano. Em primeiro lugar, a miscigenação à qual pensa Gilberto Freyre é basicamente parte de “um processo no qual as propriedades singulares de cada um desses povos não se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura”²², ou seja, os famosos “antagonismos em equilíbrio” que caracterizam a própria miscigenação se enfrentam animosamente, mas somente para conviver de uma maneira pacífica e harmônica. Desse jeito, perfeitamente adequada à “multiplicidade das formas” do mundo tropical e mantendo intactas suas originárias raízes lusitanas, a mestiçagem acaba constituindo talvez a base mais importante “[da] aptidão brasileira a se relacionar com o indefinido e o diverso (...) como experiência civilizatória, [resultando] mais aberta à diferença e [podendo] incluir o indefinido [na] definição de identidade”²³.

que dele dá Nicolau Sevcenko) de tendências sobre a valorização da cultura negra e popular (também regional) que já estavam se efetivando no Brasil, mas de um jeito que parecia quase inconsciente. Interessado “pelas coisas negras em geral” e um dos responsáveis da onda de *négrophilie* que marcará sua forte presença na Paris da década de 1920, “Blaise Cendrars foi um dos principais agentes [dela] na arte francesa, sendo inclusive o editor de uma *Antologia negra*” em 1921.

²¹ É interessante evidenciar que Vianna (1995: 77-79) afirma que o fundamental “elogio do mestiço brasileiro” que marca a produção freyriana necessita sempre, de alguma maneira, de uma legitimação inicial por parte de uma autoridade estrangeira, quase na tentativa de reforçar ainda mais as posições intelectuais do sociólogo pernambucano sobre a questão. Assim, se de um lado, nas palavras de Freyre, “foi o estudo da Antropologia sob a orientação do professor Boas que me revelou o negro e o mulato no seu justo valor [me ensinando] a diferença entre raça e cultura” (in Freyre, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p. lvii *apud* Vianna (1995: 78), do outro, a sensação do jovem Gilberto quando vê em Brooklyn alguns marinheiros brasileiros que lhe parecem “pequenotes, franzinos, sem o vigor físico dos autênticos marinheiros” só muda quando ele lê o artigo do geólogo John Casper Brennan que “faz o elogio do mestiço brasileiro, mesmo quando de aspecto assim pouco ou nada atlético” (in Freyre, Gilberto. **Tempo morto e outros tempos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 68 *apud* Vianna (1995:78). Em 1926, Freyre afirmaria que uma das principais explicações do “movimento de valorização do negro” no Rio de Janeiro foi “a influência [do francês] Blaise Cendrars” (in Freyre, Gilberto. **Tempo de aprendiz**. São Paulo/Brasília: Ibrasa/INL, 1979, p. 329 *apud* Vianna (1995: 95).

²² Araújo, Ricardo Benzaquem de. **Guerra e paz**. Tese de doutorado, PPGAS, Museu Nacional, UFRJ, 1993, p. 38 *apud* Vianna (1995: 87).

²³ Nesse sentido, o que poderia ser mais indefinido *a priori* do que a situação que caracteriza a realidade brasileira na passagem do século XIX para o século XX, onde há a presença de duas culturas contíguas e

Esta visão freyriana pode ser considerada, paradoxalmente, a exaltação de uma autenticidade brasileira *puramente mestiça* e acaba glorificando e se posicionando ao lado do que é considerado “popular” e de todos os possíveis regionalismos, quase beirando a quebra de uma hipotética unidade nacional²⁴. Coerentemente, a posição de Gilberto Freyre pretende se colocar contra os amantes da erudição européia²⁵, mas não chega a condenar o cosmopolitismo e o modernismo; ao contrário, “quando o modernismo chega ao Brasil, Freyre radicaliza sua posição, querendo ‘abrasileirá-lo’ a qualquer custo, valorizando os artistas que procuram alguma identificação com o popular e com a ‘situação brasileira’”, no duplice esforço de defender o que é novo e (preferencialmente) o que Freyre define o “básico”, ou seja, o que vem diretamente da componente popular da sociedade.

Finalmente, para Freyre, a avaliação positiva do que é popular se limita a tudo que “não inclui, nem deve incluir, manifestações da cultura popular ‘industrializada’ [e comercializada], principalmente aquela que é produzida desde o início do século nos Estados Unidos”²⁶. Nesse contexto, sua antipatia extrema e recusa total pelo jazz norte americano é notória e se expressa em críticas que chegam a beirar uma visão extremamente preconceituosa dos artistas negros que geralmente tocavam esse tipo de música, críticas, na verdade, dificilmente compreensíveis no pensamento de um aluno tão entusiasta de Franz Boas. Nesse sentido, algumas palavras que ele escreveu para coibir uma excessiva influência jazzística norte-americana no Brasil²⁷, quando comparadas a outras de aprovação em relação à qualidade

contemporâneas com tendência a se influenciar reciprocamente cada vez mais pertencentes, a primeira, a um grupo social de ex-escravizados de ascendência africana e, a segunda, a um grupo social elitista de ex-escravizadores?

²⁴ “No Brasil sabe-se, por observação, que ao nome político ‘Brasil’ e ao nome ‘brasileiro’ não correspondem perfeita unidade somática nem vigorosa unidade psicológica (do ponto de vista da chamada psicologia de raça); nem mesmo unidade de cultura absoluta” Freyre Gilberto. “Complexidade da antropologia e complexidade do Brasil como problema antropológico”. In: **Problemas brasileiros de antropologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 34 *apud* Vianna (1995: 81).

²⁵ “A verdade é que eu me sinto identificado com o que o Brasil tem de mais brasileiro. Estes supostos defensores do Brasil contra um nacional, que dizem degenerado ou deformado pelo muito contacto com universidades estrangeiras, me parecem excrescência. O próprio Rui Barbosa (...) me parece ter errado, e muito, pela sua enorme falta de identificação com o Brasil básico, essencial, popular, sem que se dê a este adjetivo – “popular” – o sentido demagógico” Freyre, Gilberto. **Tempo morto e outros tempos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 128 *apud* Vianna (1995: 80).

²⁶ Vianna (1995: 84) evidencia que essa posição de exclusão de tudo que é “indústria cultural” é compartilhada também por inúmeros folcloristas e outros defensores da cultura popular.

²⁷ “Poderíamos adaptar, dos nossos índios e dos nossos negros mais primitivos, certas danças que, talvez, passassem ao mundo como vitórias brasileiras”. In: Freyre Gilberto. **Tempo de aprendiz**. São Paulo/Brasília: Ibrasa/INL, 1979, vol. I, p. 156 *apud* Vianna (1995: 86).

estética apresentada nas exposições do samba brasileiro²⁸, poderiam sugerir a crescente importância de um certo tipo de estética na valorização da cultura popular, ou seja, no processo de “sublimação” do popular, afirmar a importância do papel do artista e de sua *performance* significaria considerar a relevância não só da mensagem enviada para o público, mas também a forma através da qual isso acontece.

O pensamento freyriano permite que se pense a cultura hegemônica européia das elites brancas e a não hegemônica, a “popular” negra e mestiça, como capazes, nas suas recíprocas influências, de uma recíproca assimilação cultural em relação à pluralidade das suas representações. O resultado seria a constituição de uma situação de harmonia cultural e uma conseqüente convivência racialmente democrática onde os direitos e os deveres seriam os mesmos para todos os indivíduos, independentemente de sua característica cromática ou étnica. Saindo do seu particular específico e espelhando-se em uma comparação inevitável com o violento e racialmente segregacionista regime dos Estados Unidos²⁹, aquela que iria ser definida como “democracia racial³⁰ brasileira” se caracterizaria assim como “uma das uniões mais harmoniosas da cultura com a natureza e de uma cultura com a outra que as terras deste hemisfério já conheceu”³¹ e cujo símbolo será o mestiço (e sua cultura), agora considerado o elemento final típico da sociedade brasileira, a sua verdadeira identidade nacional.

A historiografia brasileira está recentemente evidenciando como é possível registrar, já a partir das últimas décadas do século XIX, juntamente à grande importância que assumem várias e diferenciadas representações da cultura popular urbana e rural (festas religiosas, música, dança, teatro “ligeiro” e carnaval), uma significativa produção intelectual (por

²⁸ Para Gilberto Freyre, os passos do samba estariam “se arredondando na dança antes baiana que africana, dançada pela artista Carmem Miranda sob os aplausos de requintadas platéias internacionais” In: Freyre Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 522 *apud* Vianna (1995: 86).

²⁹ Entre inúmeros autores que tratam o assunto, *vide* Domingues (2006) na sua análise da viagem para o Brasil em 1923 do jornalista negro norte-americano Robert Abbott, do *Chicago Defender*. Mesmo evidenciando-se uma grande diferença entre o “paraíso” racial imaginado pelo jornalista e a efetiva presença do preconceito, Abbott, nos seus artigos, só consegue elogiar a que ele percebe como a “harmonia racial” brasileira, bem diferente da realidade do regime segregacionista norte-americano, o *Jim Crow* (significativamente, um parágrafo do texto de Domingues é intitulado “O paraíso versus inferno racial”, p. 174). De qualquer forma, vale a pena evidenciar que, já muito antes da publicação de *Casa-grande e senzala*, fosse internacionalmente reconhecida e compartilhada a noção de ausência de tensões de tipo racial na sociedade brasileira.

³⁰ O termo “democracia racial”, geralmente, é atribuído a Gilberto Freyre, mas segundo Antônio Sérgio Guimarães (“Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito”. In: **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 138 *apud* Domingues (2006: 173, nota 32)), o verdadeiro criador da expressão seria, com muita probabilidade, Roger Bastide em um artigo no jornal **Diário de São Paulo**, em 31 de março de 1944: “Gilberto Freyre só teria utilizado pela primeira vez um termo sinônimo de democracia racial em suas conferências na Universidade do Estado do Indiana (Estados Unidos) entre setembro e dezembro de 1944”.

³¹ Freyre, Gilberto. *The masters and the slaves: a study in Brazilian civilization*. New York, 1946, p. xii *apud* Andrews (1997: 98).

exemplo a dos “folcloristas”³²), caracterizada pela sua atitude positiva em relação às tradições populares brasileiras ou mestiças. Como explicam Abreu e Dantas (2007: 123-151) com particular atenção para a música e a poesia, em geral os estudos acadêmicos “[deram] preferência aos trabalhos de intelectuais preocupados com o perfil racial da população, a herança ibérica, a qualidade da natureza, a literatura erudita, a história nacional e o futuro político do país”, quase esquecendo ou julgando pouco científicos os trabalhos de intelectuais que “valorizavam certas músicas populares, identificando influências africanas em suas versões sobre a cultura brasileira (...). Começava-se a avaliar de forma mais sistemática a presença de índios e negros na história e na cultura que estavam sendo forjadas naquele momento como nacionais”. Dessa forma, o que é interessante frisar é como, bem antes da intervenção no debate de figuras consagradas como Gilberto Freyre ou os modernistas paulistas³³, já fosse bem presente, em uma parte da intelectualidade, a consciência que “a construção do ‘espírito nacional’ (...) e das ‘tradições brasileiras’” devia inevitavelmente considerar manifestações culturais “dos setores populares e afro-descendentes”, “reconhecendo e divulgando uma ação ativa (e positiva) [aos descendentes de africanos]”.

Esse tipo de consciência, por outro lado, já fazia parte dos discursos elaborados no cotidiano urbano do Rio de Janeiro. As crônicas, elementos tão característicos e marcantes da realidade cultural da cidade através de sua capacidade de colher momentos e tendências com rara perspicácia, já apresentavam nas colunas dos jornais uma situação que só poderia comparada, alguns anos depois, com a visão freyriana. Benjamin Costallat, por exemplo, escrevia que:

Quem for preto, pois, se rejubile. A cor está subindo de cotação. Aliás, no Brasil, nunca tivemos, felizmente, preconceitos de raça depois da Abolição. Lidamos com o preto, com o amarelo, com o vermelho e com qualquer outra cor que apareça por aí como se branco fora. Consideramos a cor apenas uma questão de tinturaria. Não nos impressiona. E nisto mostramos uma grande superioridade. (...) Fizemo-nos mestiços. Somos uma mistura. E isto acabará dando certo, surgindo, dentro de alguns anos, uma raça caracteristicamente brasileira. Não podemos, entretanto, negar a nossa gratidão aos portugueses no gênero daqueles que vão ao s. José ver as creoulas. Eles foram os

³² Entre outros, em relação à “música nacional”, Abreu e Dantas (2007: 126) citam Mello Moraes Filho, José de Sant’Anna Nery, Rodrigues de Carvalho, Francisco Pereira da Costa, Alexina de Magalhães Pinto, Guilherme de Mello e Julia Brito Mendes.

³³ “Exemplos anteriores, como Manoel Bomfim ou Alberto Torres, eram considerados exceções, casos isolados, justificando-se assim o seu não-sucesso ou desvalorização no meio intelectual do período” (Abreu e Dantas, 2007: 142).

primeiros heróis deste caldeamento. Sem eles, nós todos seríamos neguíssimos. (...) não devemos apenas querer bem ao negro, nem das negras fazer estrelas de teatro. O negro merece que lhe levantemos o monumento da gratidão brasileira.³⁴

A esse propósito e de forma extremamente feliz (no nosso caso, ousaríamos dizer também inspiradora), Gomes e Abreu (2009: 1-14), analisando a representação amplamente negativa construída por parte do Estado Novo de tudo que foi expressão e produto da Primeira República³⁵, afirmam a necessidade de uma leitura que, no âmbito cultural, se esforce de abrir horizontes mais amplos dos que são geralmente estudados:

Na Primeira República, diversos agentes sociais, como intelectuais, professores, maestros, músicos populares e o variado público dos teatros e festas populares, formado por setores médios e trabalhadores, experimentaram, em meio a muitos conflitos, a construção da nação republicana – em termos culturais. Era inteiramente possível que músicos e grupos carnavalescos populares identificassem suas músicas e blocos às glórias nacionais, ou que lideranças negras usassem os símbolos republicanos como forma de luta e valorização de suas expressões culturais e identidades, negras e brasileiras.

As últimas décadas do século XIX apresentam uma situação na qual aquela parte do cenário cultural carioca mais ligado à oferta de lazer, especialmente o noturno, está em franca e rápida expansão. Fenômeno bastante comum nos grandes âmbitos urbanos europeus e americanos, esse processo é ligado a um modelo civilizatório de tipo cosmopolita, a uma urbanização maciça por causa das mudanças no sistema econômico e produtivo que se torna claramente cada vez mais de tipo capitalista e às relativamente melhores condições gerais de vida que rendem mais acessíveis os preços das formas de lazer oferecidas³⁶. As empresas de

³⁴ “Crônica”, **Jornal do Brasil**, 11/04/1926 *apud* Gomes (2003a: 329-331).

³⁵ “Sabemos (...) que as expressões culturais não são prisioneiras dos regimes políticos. Mas é impressionante constatar como as versões e interpretações sobre [as] expressões no primeiro período republicano, inclusive posteriormente reproduzidas pela historiografia, possuem enorme correspondência com as avaliações políticas sobre o período, divulgadas pelos ideólogos do Estado Novo. Assim, [a] Primeira República (...) não tinha conseguido valorizar e incorporar o Brasil ‘real’, formado pela contribuição racial e cultural de índios, negros e portugueses” (Gomes e Abreu, 2009: 9).

³⁶ Araújo (1993: 341-350), na análise da que a autora define de “vocação ao prazer do carioca”, considera a expansão desse fenômeno como consequência de uma redefini o do estilo da tradicional boemia da cidade por meio de um aburguesamento e de uma amplia o das práticas do lazer da intelectualidade e do povo, no sentido de uma moderniza o das atra oes e de sua forma de consumo. Isso determinaria uma “participa o em massa da popula o nos prazeres mundanos, onde [também] a família [, alvo privilegiado das políticas republicanas,] encontra um espaço para usufruir dos encantos da vida noturna”. A efervescência da vida noturna e a presença

espetáculo adotam novas e dinâmicas maneiras organizacionais e de emprego da publicidade; praticam um tipo de oferta de espetáculos bem variada e específica para vários tipos de público (shows musicais e/ou de dança, peças teatrais de todos os gêneros, exibições canoras de artistas, filmes), tentando reproduzir modelos internacionalmente conhecidos e replicados e que ajudam na difusão de um cosmopolitismo cultural cujos referenciais são inevitavelmente o do entretenimento profissional de Paris ou dos Estados Unidos. Grande espaço, nesse contexto, é ocupado por espetáculos nos quais a marca da cultura definida como popular é frequentemente evidente, não somente nos conteúdos artísticos apresentados ao público, mas também nas figuras dos próprios atores; assim, é bastante comum que os atores e os artistas que atuam sobre os palcos comecem seu percurso profissional nas pistas dos circos dos subúrbios cariocas ou nas exibições canoras que sempre acompanhavam as “multiétnicas” festas religiosas urbanas, a mais famosa das quais é, no Rio de Janeiro, a festa da Penha³⁷.

A sensação que se há através da constatação dessa grande popularização do acesso e do aproveitamento dos produtos artísticos (fenômeno que se evidenciará ainda mais com a chegada dos fonógrafos, dos discos e, em seguida, do rádio) é a incipiência da presença de uma massificação cultural (ou cultura popular de massas)³⁸ que, na visão radical de “indústria cultural” teorizada por Horkheimer e Adorno (2000), determinaria inevitavelmente uma industrialização do produto cultural e sua transformação, segundo os ditames do modelo

em número extremamente elevado (*vide*, para um detalhamento bastante eficaz dessa realidade, Gomes, 2003a: 23-105) de associações, “clubes [dançantes], cabarés, cafés-cantantes”, teatros, circos, circo-teatros e cinemas multiplica as opções e o tempo que pode ser empregado para o lazer, tanto que parece que “todos [queriam] estar em todos os lugares e desfrutar de todas as atrações urbanas ao mesmo tempo” (Sevcenko, Nicolau. **Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 37 *apud* Araújo (1993: 342). Moura (2000: 130-131 e 118-119), se de um lado mostra que “o *café-chantant*, que surgira nas esquinas de Paris como uma versão popular dos *café-concert* das elites, os parques itinerantes, o *vaudeville* e a música urbana francesa são produtos que logo chegaram ao Rio de Janeiro [como] uma nova cultura dirigida pelo ingresso barato para a massa”, por outro lado, lembra que é praticamente nessa mesma época de desenvolvimento de uma maneira burguesa de se divertir que se afirmam definitivamente no Rio de Janeiro “a massa de desempregados, os meninos de rua, a miséria massificada, (...) as favelas e os guetos no subúrbio”, num processo de ampliação das diferenças sociais.

³⁷ *Vide*, entre outros, Tinhorão (2000), Cunha (2005) e Soihet (2002). Nas palavras de Moura (2000: 128), “para que o popular (...) pudesse assumir essa condição abrangente para uma população tão diferenciada, foi fundamental esse contágio de tradições populares particulares de grupos subalternizados, dando uma dimensão cosmopolita, generalizante, a determinadas experiências musicais que, vindas dos guetos, se tornariam em expressão de toda nacionalidade”.

³⁸ A massificação em questão, de alguma forma, anuncia sua chegada já no incrível sucesso de venda, na Capital Federal, das inúmeras publicações que difundem as partituras e as letras das músicas apresentadas nos espetáculos de teatro ou que são conhecidas por meio das festas populares a partir da segunda metade do século XIX, como mostrado por Mencarelli (2003: 201-282).

capitalista, em simples mercadoria muitas vezes de menor qualidade e vulgarizada para fins essencialmente lucrativos por parte dos seus produtores³⁹.

Em torno dessa discussão e para não nos amarrar de maneira excessiva a esquemas teóricos mais ou menos rígidos e com implicações ideológicas implícitas, nossa intenção é de não optar por uma das definições que a discussão acadêmica e intelectual elaborou no curso do século XX em relação à indústria cultural e/ou massificação cultural. Tentaremos, mais pragmaticamente, a individuação de alguns dos efeitos desse incipiente fenômeno no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX para fixar alguns elementos relevantes na lógica de quanto visto anteriormente, ou seja, sua relação com o debate sobre uma identidade brasileira culturalmente definida e com uma presença, se não completamente aceita, pelo menos mais visível da componente mais popular, negra e mestiça da população no espaço cultural do cotidiano carioca. Em consequência dessa nossa escolha, o uso que faremos das expressões “cultura de massas” ou “massificação cultural” não será a consequência de uma posição teórica pré-definida.

De acordo com Moura (2000: 113-152), é especialmente através do mecanismo que privilegia a importância do resultado econômico de uma produção artística e a concorrência acirrada entre empresários locais para aproveitar de todas as ocasiões que agilizem o sucesso comercial que, de alguma forma, cancela-se qualquer tipo de preconceito racial no âmbito artístico e cultural. Os “setores populares nas novas sociedades, que se reciclavam conservadoramente, voltariam a ter uma interlocução, mesmo que paradoxal, com a sociedade instituída. (...) Isso vale particularmente para os negros (...) e seus descendentes, que (...) teriam um papel [fundamental nas produções comercializadas] das companhias” por meio do patrimônio cultural que eram capazes de transmitir e compartilhar com o resto da sociedade

³⁹ Vide Gomes (2003a: 5-7) para uma breve análise, no contexto brasileiro e em um âmbito mais geral, das conotações semânticas e ideológicas que os termos “cultura de massas” e “indústria cultural” assumiram no debate intelectual a partir das primeiras considerações críticas da Escola de Frankfurt na década de 1930. Nesse discurso são interessantes os questionamentos de Walter Benjamin sobre o tema, especificamente em relação à obra de arte como produto cultural no momento em que se torna possível sua reproduzibilidade por meio da tecnologia e sua consequente perda da “aura”, ou seja, basicamente sua função ritual que a marca como única (Benjamin, 2000). Moura (2000: 149-150) elabora, mais especificamente para o Brasil o conceito de Espetáculo-Negócio, mais específico para o Brasil e a América Latina. Ele percebe que “a produção cultural para o entretenimento criada no país utiliza necessariamente equipamentos estrangeiros, [dependendo] frequentemente de capitais de empresas estrangeiras, além de inevitavelmente participar de um mercado interno controlado do exterior, sendo comercializado em situações de desvantagem. Assim, peculiariza o Espetáculo-Negócio a tensão entre associação e conflito que se estabelece entre empresas, empresários e artistas nacionais com estrangeiros, numa situação de contato e convívio irreversível imposto pela convivência no mesmo cardápio de alternativas proposto ao público pela Indústria Cultural, que se renova a cada nova iniciativa entre os sujeitos e seu contexto”.

carioca. Se, como descrito por Hobsbawm em relação à história do *jazz*⁴⁰, a massificação cultural abre grandes possibilidades “nesse universo profissional do entretenimento para indivíduos vindos de setores sociais subalternos”, é possível também imaginar que alguns destes artistas brasileiros de ascendência africana consigam o sucesso e a notoriedade dentro dos cânones de uma estética modernista, cosmopolita e seguindo as lógicas da indústria cultural.

Compartilhamos a visão de Gomes (2003: 8-10) quando afirma que existia no mundo ocidental das primeiras décadas do século XX nas sociedades urbanas dos dois lados do Atlântico, uma “vivência comum”, uma “experiência” parecida que aproximava grande parte dos centros urbanos que se consideravam ou que aspiravam ser cosmopolitas. Esse tipo de vivência fazia parte do cotidiano cultural que se respirava nesses contextos urbanos e, muitas vezes, era composta por novidades na moda, na música, nas danças, no teatro e, de maneira mais geral, em tudo que era arte e inspiração artística. Esse “universo” particular, estimulado e sustentado de forma substancial pelas trocas culturais constantes existentes entre um lado e outro do Atlântico, em especial pelas rotas “negras” que uniam as *performances* dos palcos de Paris com os de New York e do Rio de Janeiro⁴¹, constituía uma realidade dentro da qual “pessoas se divertiam, sonhavam, obtinham seu sustento, mas também discutiam [e] debatiam a visibilidade crescente obtida por produtos culturais vistos como ‘negros’, entre outros”. Essas duas considerações, no caso específico do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, permitem que a expressão “cultura de massas” possa ser utilizada simplesmente para evocar “um grande arsenal cultural que (...), disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, [funcionava] como um campo próprio de articulação de identidades e de diferenças”.

Com esses pressupostos, o objetivo deste trabalho é a compreensão das estratégias escolhidas e utilizadas pelos cariocas de ascendência negra para afirmar a identidade coletiva na qual se auto-reconheciam como “negros e mestiços brasileiros” e que queriam que fosse aceita pelo resto da sociedade.

⁴⁰ “Para os pobres, porém, as ‘artes’ significam entretenimento comercial, e entretenimento comercial no século XIX e no início do século XX significava trabalhar em um ou mais daqueles semi-guetos que se desenvolvem em todas as grandes cidades como lugares de diversão, e onde as salas de espetáculo, os bordeis, os *nightclubs*, os *saloons*, os ginásios para lutas de boxe, as agências de variedade e o seus integrantes convivem”. In: Hobsbawm, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 *apud* Moura (2000: 152)

⁴¹ *Vide*, amplamente, Seigel (2009).

De acordo com Butler (1998: 210-227), o que entendemos no nosso caso com “identidade” não deve ser visto como uma variável fixa e imutável ou um simples *desiderata*. Ao contrário, a concepção de “identidade” teria que ser entendida como uma estratégia socialmente possível e praticável⁴² que, por meio do processo de inclusão social dos próprios negros, se completa, finalmente, com o efetivo reconhecimento geral dos seus direitos e deveres derivantes de uma cidadania participativa plena.

Segundo Butler (1998: 218-219), por parte da elite dominante, a função excludente socialmente exercida pela escravidão é substituída, no processo da Abolição, por uma mais ampla e articulada ideologia que deveria enfrentar o problema criado por um número muito maior de indivíduos livres. Contemporaneamente, do lado da população composta pelos ex-escravos, se for verdade que “parte da herança da escravidão no Brasil moderno foi uma tradição de fragmentação baseada em diferenças de nacionalidade, cor e cultura entre a população afro-descendente”, então é inevitável que as estratégias adotadas para enfrentar as articulações da elite sejam múltiplas na consideração desses diferentes aspectos, segundo suas características e peculiaridades específicas.

Explicitamente defensora da existência de uma diáspora negra afro-atlântica que possui, além de culturas que a ela se referem, também características e percursos comuns e comparáveis, Butler (1998: 62-66) afirma que “todos os atos de auto-determinação [dos homens de ascendência africana] na diáspora Afro-Atlântica podem ser colocados em um *continuum* político [cujo objetivo final] vai da integração até o separatismo”. Especificando ulteriormente suas palavras, a autora americana explica que são basicamente três as possibilidades que o historiador pode encontrar: a primeira forma, a “integracionista, se esforça de alcançar a inclusão em uma sociedade usando o mecanismo do acesso sancionado pelo setor dominante. No Brasil, isso significa o uso da cor, da cultura, da riqueza e do privilégio do gênero”. O segundo tipo seria o “integracionista alternativo, que tenta a inclusão por meio de mecanismos alternativos de mobilidade social”, como, por exemplo, grupos de

⁴² Como evidencia Butler (1998: 211-217), essa formulação estratégica não possuía infinitos graus de liberdade, mas precisava ser enquadrada no seu específico contexto histórico. Assim, as estratégias elaboradas por parte da população de ascendência africana com uma finalidade identitária funcional à efetivação dos próprios direitos tinham que considerar, por exemplo, o comportamento que as elites hegemônicas tiveram logo no começo do Pós-Abolição. A principal preocupação de consolidação do poder por parte da elite se traduzia no fato de dever enfrentar a nova situação em que os ex-escravos não eram mais uma propriedade, mas seres humanos que estavam se transformando em cidadãos aos quais se estendia a participação política. Medidas nesse sentido podem ser consideradas as que limitavam a mobilidade dos descendentes de africanos ou as limitações objetivas à possibilidade dos libertos de competir livremente no mercado de trabalho.

pressão. Finalmente, a forma “separatista” não pretende participar da sociedade e do sistema definido dominante, mas, ao contrário, tenta recriar “estruturas paralelas ou alternativas” como mecanismo de sobrevivência à dominante.

De forma esquemática, para Butler (1998: 96) é possível dizer que qualquer processo que leve a uma determinação identitária auto-reconhecida por parte de qualquer grupo que procure uma maior inclusão social no Pós-Abolição (ou seja, para a definição de sua “estratégia”) poderia ser baseado nas respostas dadas aos seguintes quesitos:

1. “Quem somos nós?”
2. “Quem queremos ser?”
3. “Como vamos conseguir chegar até lá?”.

Se a escolha estratégica comum que a componente negra da sociedade brasileira tomou foi a de uma integração *via* assimilação (Butler, 1998: 62), há a necessidade de verificar qual foi a estratégia específica elaborada nos diferentes contextos.

Neste trabalho iremos analisar a capacidade de atuação e a escolha da estratégia por meio da qual no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX uma parte da população negra tentou se auto-reconhecer do ponto de vista identitário. Para fazer isso, nos parece metodologicamente interessante seguir o percurso individuado pelas respostas às três perguntas que acabamos de evidenciar no texto.

O recorte específico que será objeto da nossa análise é o delimitado pelo período da breve existência no âmbito teatral carioca da Companhia Negra de Revistas, liderada pela políedrica figura de um de seus diretores, o negro De Chocolate, no breve espaço de tempo que vai do começo de 1926 até a primeira metade de 1927. Em tal período de tempo, a Companhia Negra apresentou ao público duas peças originais: *Tudo preto* e *Preto e branco*.

Na nossa intenção, a análise da produção teatral da Companhia Negra e das reações que essas *performances* determinaram poderá nos levar a reconstruir e compreender a estratégia que a Companhia Negra de Revistas identificou e decidiu transmitir ao diferenciado público carioca em relação à aceitação do negro como produtor cultural e a sua inclusão social mais efetiva. Nesse sentido, o fato extraordinário que constitui o aspecto de maior interesse e dá grande significado e valor ao estudo da atuação dessa companhia teatral é que a Companhia Negra de Revistas é a primeira *troupe* teatral brasileira a ser formada quase inteiramente por atores, autores e músicos negros e mestiços. Na verdade, a coisa que, para nós, é ainda mais importante e significativa é o fato de que a Companhia se declarasse, a começar do próprio

nome, explicitamente negra, ou seja, se auto-identificasse prioritariamente por meio dessa sua característica⁴³. Tal pressuposto pode permitir a interpretação das práticas discursivas da Companhia Negra de Revistas de uma forma diferenciada do que resultaria de uma análoga análise de outras significativas peças do mundo teatral carioca em relação ao assunto da representação do negro e do mestiço brasileiro juntamente à problematização de sua identidade⁴⁴.

As fontes utilizadas durante nossa pesquisa são os textos e as letras das músicas das duas peças *Tudo preto* e *Preto e branco* da Companhia Negra de Revistas, de 1926⁴⁵. Se, de um lado, conseguimos examinar e estudar a quase totalidade das letras das músicas e dos textos das peças, do outro, a grande parte do resto da *performance* dos atores não pôde ser reconstruída (as indicações em relação ao tipo de atuação e à marcação da movimentação dos atores em cena é extremamente limitada nas fontes datilografadas examinadas). Outras fontes que foram utilizadas são as entrevistas (reais ou evidentemente forjadas nas suas redações) que os artistas da Companhia Negra de Revistas concederam a revistas e jornais, assim como os artigos dos quais foi possível deduzir o posicionamento crítico do público e dos redatores da imprensa especializada que assistiram aos espetáculos.

⁴³ E ainda mais: como se verá em seguida, a Companhia se qualificava como “negra” justamente no período em que tal adjetivo possuía ainda conotações negativas, sendo a ele preferido, de maneira geral, a adjetivo “preta”.

⁴⁴ Provavelmente, o exemplo mais indicativo em relação a isso se coloca na consideração da burleta *Forrobodó* de Luis Peixoto e Carlos Bittencourt, com música de Chiquinha Gonzaga, apresentada em 1912 e que se tornou um dos maiores sucessos do teatro brasileiro de todos os tempos. Na análise feita por Lopes (2006: 73-79), a peça, que mostrava a vida e o cotidiano de um bairro pobre do subúrbio carioca habitado por moradores negros e mestiços (provavelmente interpretados por atores de classe média brancos ou “quase brancos”, no dizer de Caetano Veloso, que atuavam em *black-face*), era basicamente “a visão estereotipada dos negros compartilhada pela alta classe média carioca, com a diferença de terem os autores um real interesse pela cultura popular. (...) As imagens criadas por *Forrobodó* correspondiam ao que jornalistas brancos de classe média imaginavam ser um baile popular de populações negras da Cidade Nova, suas formas de comportamento e seu jeito de falar”; mas as coisas, iam muito mais além disso: compartilhando a lógica que dirige nosso trabalho, “[os autores] não estavam fazendo uma reprodução exata da realidade e provavelmente nunca tiveram essa intenção; mas por meio de uma apropriação e transformação artística do real, com o objetivo principal de divertir, estavam oferecendo imagens e símbolos identitários para uma população que não se reconhecia nos projetos identitários prevaletentes entre as elites. E para produzir diversão, a caricatura e o estereótipo eram armas poderosas [dentro da paródia]”. Vale a pena evidenciar outro trecho do texto do Lopes porque ligado também a quanto afirmamos precedentemente: “Atores brancos representando personagens negros de forma bem-humorada e celebratória ofereciam uma solução diferente [à da construção estereotipada de uma ‘França nos trópicos’]: as inversões de sinais retiravam o perigo, as diferenças tendiam a desaparecer. Somos todos negros, somos todos brancos, somos todos felizes e gozadores. (...) O teatro musical estava lançando as bases para uma nova utopia, a de um país sem classes e sem raças. (...) Em menos de vinte anos, o mito da democracia racial estaria solidamente enraizado”.

⁴⁵ As cópias datilografadas das peças *Tudo Preto* e *Preto e Branco* foram entregues à Polícia do Distrito Federal (seção de Censura Teatral) como requerido pela lei e obtiveram a autorização para a apresentação ao público respectivamente nos dias 27/07/1926 e 31/08/1926.

A atuação da Companhia Negra no âmbito do gênero específico do teatro de revista é um fator cuja fundamental importância deve ser grandemente evidenciada. Fórmula de espetáculo teatral popular de absoluto sucesso desde o período imperial na realidade carioca⁴⁶ e ligada também a uma grande tradição circense, o teatro de revista se adapta de forma tão perfeita ao gosto brasileiro⁴⁷ que acaba sendo considerado “o gênero que melhor representou a idéia que o Brasil tinha de si [através da] solidez de uma estética nacional” (Veneziano, 1996: 117). Mesmo se protagonista de um processo que a vê em quase que contínua transformação nas suas componentes estruturais internas (texto, música, dança, coreografia, cenografia, enredo, centralização da figura da vedete feminina na sua progressiva “plasticidade”), a revista teatral está sempre semanticamente ligada (“re-vista”) a uma revisão sintética dos acontecimentos mais recentes ou até contemporâneos à apresentação da peça. Utilizando um tom de celebração, mas dessacralizando as situações, usando a ironia, a sátira e a paródia, a revista se baseia essencialmente na utilização da “alusão” para sugerir uma realidade “outra” que permite a decodificação de seus significados somente a quem conhece a chave de leitura e os códigos de quanto é apresentado em cena, num processo evocativo constante e muito evidente. Naturalmente tudo isso facilita a presença de uma polissemia e de certa ambiguidade na interpretação dos quadros e das peças e são exatamente esses elementos que permitem uma maior possibilidade de compreensão e de diversão aos tipos diferentes de público que adoravam assistir a esses espetáculos. Tudo isso é ainda mais verdadeiro em um contexto de incipiente massificação cultural como aquele que estamos considerando, momento em que está começando a formação de um repertório cultural rico, específico e compartilhado em relação às diferentes formas artísticas.

Segundo diferentes autores⁴⁸, o teatro de revista pode ser considerado um eficaz meio de análise da imagem (social, cultural e racial) que o público possuía de si enquanto “(parte do) povo brasileiro”. Através de um preciso processo de subtração na construção dos personagens que leva à criação de estereótipos facilmente reconhecíveis ao público, o gênero

⁴⁶ “Sabe-se que houve revistas paulistas, revistas baianas, revistas no Recife e até no Rio Grande do Sul. Com todo o respeito por essas experiências, [a revista carioca] caracterizou o movimento, com uma produção profissional e expressivamente numérica” (Veneziano, 1996: 15).

⁴⁷ “Prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento mais populares [como música, dança e carnaval, quase em] um encontro com as nossas raízes e com as nossas tradições culturais [e de uma forma tal apreciada que passando por] uma metamorfose de abasileiramento (...) virou mania nacional” (Veneziano, 1996: 13 e 29).

⁴⁸ *Vide*, entre outros, Veneziano (1996), Barros (2005), Gomes (1998), Gomes (2003a), Lopes (2000), Lopes (2006), Seigel e Gomes (2002),

do teatro de revista permite uma rápida identificação dos diferentes “tipos sociais” (a baiana, o português, o mulato, o malandro, etc.) que, no palco, acabam interagindo entre eles representando e “aludindo” a situações que, por meio da intrínseca polissemia que as caracteriza, podem dar lugar a diferentes e às vezes contraditórias interpretações.

No teatro de revista, a presença de atores negros ou mestiços em cena é freqüente a partir do início do século XX, em particular na atuação do típico e sensual papel da “baiana”⁴⁹. Essa freqüência é influenciada, em muitos casos, pela constante presença de *troupes* estrangeiras de teatro de revista no Brasil⁵⁰ que apresentavam *shows* cada vez mais sugestivos e inspirados pelo clima artístico que se vivia na Europa, com referência específica à Paris cosmopolita dos anos 20, e isso pressupunha a necessidade de uma componente negra entre os artistas empregados. Nos palcos parisienses, o gosto pelo exotismo, os reflexos da massificação cultural e os frenéticos percursos atlânticos de artistas negros profissionais (especialmente norte-americanos, mas também brasileiros)⁵¹ que os levam a trabalhar nos palcos da capital francesa, determinam a criação de uma verdadeira “*fièvre nègre*”. O grande sucesso de tudo que é negro e africano se concretiza quando, nesses espetáculos, por meio da dança e da música (como *jazz*, *charleston*, *fox-trot*, *maxixe* e outras variedades musicais fruto de contaminação com ritmos sincopados de evidente origem africana), explode toda a “primitiva africanidade” que o público europeu procura e aprecia nessas *performances*. A figura instintiva, selvagem, exótica e sensual que se torna o emblema dessa “onda negra” é a bem conhecida artista negra norte-americana Josephine Baker, “*la Venus noire*”, objeto de uma verdadeira idolatria por parte do público a partir de sua interpretação de sua *danse sauvage* em *La revue nègre*, no Teatro dos *Champs-Élysées*, em 1925⁵².

Em um contexto internacional desse tipo, também no Rio de Janeiro uma pluralidade de situações, tendências, modas, discussões intelectuais entre tipos diferentes de influências culturais se sobrepõem e, com toda certeza, se condicionam reciprocamente, criando tensões ou aproximações mais ou menos temporárias entre grupos sociais, raciais e/ou de classe. O aparecimento nos palcos cariocas da Companhia Negra de Revistas de De Chocolat na

⁴⁹ *Vide*, por exemplo, Barros (2005: 25-39).

⁵⁰ A companhia francesa Ba-Ta-Clan, por exemplo, esteve no Rio de Janeiro em 1922 e voltou na Capital Federal em julho de 1926, logo alguns dias antes da estréia da Companhia Negra de Revistas, (Barros, 2005: 38-39).

⁵¹ *Vide* Seigel (2009).

⁵² *Vide* Domingues (2010), Kear (1996), Roueff (2006)

temporada teatral de 1926 e 1927, constitui um elemento com certeza marcante, assim como as “enchentes” consecutivas de público que ela determina no teatro Rialto.

Basicamente, os livros e trabalhos acadêmicos que constituem as referências principais para o nosso trabalho e que já analisaram a atuação da Companhia Negra de Revistas, suas articulações no mundo artístico e os efeitos que foram registrados na sociedade daquele período são os trabalhos de Barros (2005) e de Gomes (2003a).

O texto *Corações de chocolate*, de Orlando de Barros, é orientado a documentar, através da própria história da Companhia Negra de Revistas e de sua figura principal, ou seja, De Chocolate, a importância dessa tentativa empresarial basicamente negra enquanto desafiadora das convenções e dos preconceitos em uma época em que, de um lado, a cultura negra começava a ser aceita e apreciada pela população carioca na sua qualidade de público, mas que, do outro, ainda não era absolutamente preparada a aceitar o negro como ator social efetivo. Dessa forma, a atuação da Companhia Negra de Revistas é considerada um marcante ato de resistência ao preconceito e a expressão da vontade de afirmação do negro por meio do reconhecimento das suas qualidades e capacidades. Na visão de Barros, tudo isso é emblematicamente explicitado pelo fato de que os momentos finais de vida da Companhia Negra coincidiram com a proibição, por parte da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, da possibilidade de efetuar representações na Argentina e no Uruguai, com a justificativa que isso seria profundamente inoportuno para a imagem do Brasil ao estrangeiro.

Ao contrário, Tiago de Melo Gomes, trabalhando explicitamente com uma visão que privilegia a importância da incipiente massificação cultural no Brasil sobre o teatro de revista brasileiro e suas convenções nas primeiras décadas do século XX, se concentra sobre a mensagem necessariamente polissêmica que a Companhia Negra de Revistas, ou seja, um grupo de artistas negros, pretendia enviar, por meio de suas peças, ao público que lotava o teatro Rialto e que queria se divertir. Entre as várias mensagens que é possível identificar nas peças, Gomes acredita que uma das mais importantes seja a que testemunha uma participação ativa e incansável do negro na construção diária de uma visão que exalta, a partir da própria presença do negro, a mestiçagem como síntese da brasilidade e de suas pacificadas relações raciais, ou seja, quase uma “democracia racial” *ante litteram*. Assim, Gomes (2003a: 312) conclui que

Tudo Preto [é] um indício da possibilidade de que idéias como “democracia racial” ou “Brasil mestiço” não tenham sido meramente um produto da mente de alguns intelectuais, dispostos ou não a definir uma ideologia de controle social. *Tudo Preto* é um forte indício de que esses conceitos tenham sido fruto de uma negociação diária, pois a peça é explícita ao conectar o conceito de brasilidade à “gente da raça”, além de defender a idéia [, por meio do reconhecimento da presença específica da mestiçagem] de que o Brasil teria como vantagem em relação a outros países o fato da boa convivência racial.

No contexto de uma mais ampla visão diaspórica atlântica e estudando as estratégias elaboradas pelos negros no Pós-Abolição para uma construção identitária finalizada a uma maior inserção política e social na sociedade brasileira, Butler (1998: 58-59) percebe que tais elaborações se diferenciam dependendo de uma série de fatores históricos, demográficos ou propriamente relativos à maneira em que se deu a experiência da escravidão. Mais especificamente, analisando as elaborações da população negra de São Paulo e as de Salvador, na Bahia, a autora norte-americana evidencia o fato de que, em São Paulo, acabou prevalecendo um elemento identitário marcado pela prevalência da importância do elemento da cor e da “raça negra” (algo que era de alguma forma comparável com o que estava sendo elaborado pela intelectualidade negra norte-americana) dentro de um contexto no qual era plenamente reconhecido e proclamado o pertencimento à nação brasileira. Ao contrário, em Salvador, houve a prevalência de um tipo de etnicidade mais culturalmente ligada à ancestralidade africana e à reivindicação da manutenção de sua integridade; considerando o número sempre menor de negros nativos africanos, tal etnicidade se reconheceu cada vez mais nas suas fortes influências sobre uma cultura brasileira que, com o passar do tempo, estava dando sinais de se tornar mais homogênea e menos “puramente” africana.

Nosso trabalho, de alguma forma, pretende ampliar o objeto do estudo proposto por Butler (limitado, como visto, ao âmbito paulista e baiano) e tenta entender qual foi a proposta elaborada para a componente populacional negra do Rio de Janeiro em relação à constituição de um próprio caráter identitário como estratégia e atitude politicamente ativa em função de uma maior e mais efetiva inserção social do negro. Obviamente, como especificado precedentemente, tentaremos fazer isso através da análise das práticas discursivas propostas pela Companhia Negra de Revistas nas suas representações teatrais.

A importante presença na capital federal de um grupo de imigrados baianos que era consistente sob o aspecto demográfico⁵³ e muito influente no plano cultural⁵⁴ (sem esquecer o fato de que De Chocolat amava lembrar com orgulho suas origens baianas) autoriza o fato de que seja possível supor uma influência desse grupo na construção de uma específica etnicidade negra carioca. O mesmo discurso pode valer relativamente à influência da comunidade negra de São Paulo, em particular pensando na sua relativa vizinhança geográfica e na importância que estava assumindo a intelectualidade negra da capital paulista, especialmente no plano ideológico e por meio das articulações de uma imprensa negra muito organizada e atenta também à análise da posição do negro no estrangeiro⁵⁵.

Com isso, nossa hipótese de trabalho é que as representações em relação ao negro das duas primeiras peças que foram apresentadas no Rio de Janeiro pela Companhia Negra de Revistas fossem fortemente influenciadas pelos dois tipos diferenciados de etnicidade negra de São Paulo e de Salvador, no sentido definido por Butler. Se, de um lado, havia a presença de uma componente identitária que mais se identificava à cor e à raça, do outro, havia uma componente mais culturalmente definida pelas afinidades com os costumes e as tradições africanas. Além disso, o caráter específico da linguagem do teatro de revista, na sua polissemia e por meio das suas inúmeras alusões, pode ter exercitado um papel importante na transmissão coerente desses discursos e na sua apropriação por parte do público carioca, especialmente o pertencente à componente negra da população da cidade.

Este trabalho é vinculado de um ponto de vista teórico à história cultural. Lembrando que Roger Chartier, por meio de um trabalho adequado sobre as representações culturais⁵⁶, individua na história cultural um elemento que permite “regressar utilmente ao social”, é justamente por meio desta abordagem teorizada pelo historiador francês que tentamos interpretar as práticas discursivas propostas pela Companhia Negra de Revistas. Usando as

⁵³ *Vide*, entre outros, Velloso (1990), Moura (1995) e, pretendendo relativizar a importância do ponto de vista demográfico da imigração baiana no Rio de Janeiro, Gomes (2003c).

⁵⁴ *Vide*, entre outros, Moura (1995), Fenerick (2005), Vianna (1995), Valloso (1990), Gomes (2003c), Seigel e Gomes (2002), Reis (2003), Lopes (2008), Gardel (1996) e Dantas (2011).

⁵⁵ *Vide*, entre outros, Guimarães (2003), Guimarães (2004), Domingues (2006), Domingues (2010) e Pereira (2010).

⁵⁶ “Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ‘ser-apreendido’ constitutivo de sua identidade” (Chartier, 1988: 23).

palavras do próprio Chartier (1988: 19), percebe-se que essa vertente da história pretende se ocupar da “compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fossem”. Por outro lado, o momento central da “apropriação”, com seu dinamismo temporal, pretende alcançar a que seria uma história social das interpretações e das suas componentes fundamentais, ou seja, as sociais, as institucionais e as culturais (Vainfas: 1997, cap. 5).

Em relação ao delicado conceito de “cultura popular”, foi evidenciada a relevância de uma dicotomia existente entre os modelos explicativos geralmente utilizados pelos historiadores. Se, de um lado, há a noção de circularidade e mediação cultural de tipo bakhtiniano⁵⁷ que se caracteriza pela presença da idéia de dominação de classe na sua consideração de uma “cultura alta ou dos dominadores” e de uma “cultura baixa ou dos dominados”, do outro, há um afastamento dessa visão de “duplicidade” de culturas, acreditando-se mais em “um repertório comum a todos os atores [por meio do qual é possível pensar] a uma multiplicidade de significados circulando como objeto de disputas e tensões, apropriações diversas e re-significações, repressão e sedução, no interior do mesmo contexto cultural” (Cunha, 2002a: 18-19). A escolha que fizemos do emprego do conceito de massificação cultural no sentido de “arsenal cultural” a disposição de todos que atuavam ou que, simplesmente, se interessavam ao mundo cultural da Capital Federal nas primeiras décadas do século XX faz com que nosso referencial seja o segundo dos que foram individuados por Cunha, também porque percebemos com clareza, no curso da nossa pesquisa, a presença de um fluxo praticamente ininterrupto de “apropriações” das práticas culturais de outros, assim como de suas constantes reelaborações criativas por parte dos diferentes agentes do mundo cultural carioca.

A importância que no nosso trabalho tem o modo por meio do qual falaremos sobre raça, categorias raciais, étnicas ou culturais determina também que seja feita uma escolha

⁵⁷ Ronaldo Vainfas (1997: cap. 5) afirma que, na realidade, foi Carlo Ginzburg, inspirado teoricamente por Mikhail Bakhtin, quem propôs abertamente o conceito de “circularidade” “que se preocupava mais com as oposições do que com as interpenetrações entre as classes”.

justificada de como iremos nos referir aos protagonistas do nosso texto, ou seja, as pessoas de descendência africana e suas práticas artísticas e culturais.

Concordamos com Ada Ferrer (1999: 10) quando afirma que

escolher uma linguagem ou um conjunto de termos por meio dos quais escrever sobre raça e categorias raciais é sempre difícil. (...) A tensão, nesse tipo de projeto, é irreconciliável: o fato de que a raça não é uma categoria biológica não significa que os protagonistas históricos falassem, pensassem e atuassem como se não fosse mesmo assim. A convicção de que a raça é historicamente e socialmente contingente obriga os historiadores a não projetar sobre os objetos por eles estudados categorias conceituais pertencentes a outros tempos e outros lugares.

Com esse pressuposto e com a intenção de utilizar a maneira mais comum e normal por meio da qual era costume referir-se aos “homens de cor” de forma coerente com as dinâmicas e as contingências políticas e sociais do período analisado, escolhemos de utilizar o termo “negro”.

Gomes (2003a: 16-22) reconhece que “o termo ‘negro’ tem sido preferencialmente utilizado na historiografia mais recente devido ao fato de ser encontrado em muitas das fontes disponíveis do período, que utilizam tal palavra para designar genericamente o conjunto daqueles que eram reconhecidos como descendentes de escravos”. Por outro lado, continua Gomes, também há a presença freqüente do termo ‘preto’ para designar “indivíduos de pele mais escura” ou o conjunto dos brasileiros de ascendência africana. O que, na visão de Gomes, constitui o problema principal ao uso do termo “negro” é que ele, no período que antecede e que segue a Abolição, representa sempre alguma forma de ofensa à pessoa que é assim designada⁵⁸.

Efetivamente, baseando-se em um trabalho de Lília Schwarcz⁵⁹, Guimarães (2003: 249-257) afirma que, a partir dos anos que se caracterizaram pelas lutas abolicionistas, “o termo ‘negro’ ganhou uma conotação muito pejorativa, ao contrário de ‘preto’ que [adquiriu]

⁵⁸ A escolha de Tiago de Melo Gomes de fazer recurso ao termo “afro-brasileiro” nos parece evidentemente anacrônica. Se outros termos como “negro” não possuem a elasticidade e a neutralidade que ele atribui a “afro-brasileiros”, com certeza sua escolha não pertence ao vocabulário (ousaria dizer à “ferramenta cultural”) daquele período e, além disso, pressupõe que todos os brasileiros de ascendência africana tivessem consciência ou tivessem escolhidos uma relação de algum tipo com o continente africano: como veremos, muitos negros, considerando-se absolutamente brasileiros, tinham uma imagem da África que a identificava com o atraso e a falta de progresso.

⁵⁹ Lília M. Schwarcz, **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX**, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 195-196.

um significado mais neutro” e que, nas duas primeiras décadas do século XX, não era raro que os intelectuais que começavam a estruturar e compor os que se tornariam os primeiros movimentos negros se definiam como “homens de cor”, “homens pretos” ou “classe”. Se o termo “classe” possuía uma conotação social, ao contrário, o termo “raça” mantinha um sentido mais estritamente biológico. Mas não demoraria muito tempo para que o termo “raça” se tornasse um marcador de uma identidade socialmente definida e que a palavra “classe” perdesse o sentido indicado em precedência para se colocar em um âmbito completamente diferente. Assim, para Guimarães (2003: 254-255), “um novo sentido para ‘raça’ (...) [começava] a se generalizar [paulatinamente] a partir da década de 1920, junto com a autodenominação de ‘negros’. O que existia de negativo, inferior e insultuoso nessas palavras [passava] para o segundo plano para dar lugar à reivindicação de um sentido positivo e arregimentador”, ou seja, uma construção de tipo político que perdia uma conexão direta com a cor ou com a definição censitária. Assim, se poderia ser verdade que, como afirma Gomes (2003a: 19), “‘negro’ e ‘preto’ surgem como líderes incontestes entre os termos utilizados por brancos de elite em referências racistas a pessoas de ascendência africana”, é também verdade que “negro” estava lentamente mudando seu sentido, especialmente por causa dos próprios “negros” que estavam se auto-reconhecendo como tais.

Nas fontes de nosso trabalho, a palavra “negro”, quando usada nominalmente, é referida exclusivamente a mulheres, no caso em que seja reconhecida uma sua conexão com a África, ou a coletivos, como na expressão “gente da raça” que, implicitamente, como visto, sugere a expressão “raça negra”. Quando há referência a homens, nas diferentes formas adjetivais ou quando há qualquer tipo de referência cromática, sempre é usado o termo “preto”, como no caso dos títulos das peças *Tudo preto* e *Preto e Branco*. De qualquer forma, o nome da companhia teatral da qual De Chocolat foi a figura de maior referência escolheu exatamente o nome de Companhia *Negra* de Revistas e acreditamos que isso possua um significado preciso quando se considere o período de transição entre as expressões “preto” e “negro”.

Temos consciência de quanto a escolha do uso do termo “negro” implique com uma opção política: de fato, sua escolha determina que todos os gradientes de cor da população afro-descendente sejam considerados parte integrante de uma mesma “categoria” social e sejam objetos de algum tipo de discriminação. De qualquer forma, queremos igualmente ressaltar que tudo isso fez com que nossa atenção fosse ainda maior na consideração da grande

importância que as diferenças e as nuances de cor possuíam (e possuem também hoje) para a população brasileira não-branca e sua conseqüente maior ou menor possibilidade de inserção social.

CAPÍTULO I

DE CHOCOLAT E O FLUXO E REFLUXO ARTÍSTICO ATLÂNTICO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Era notório nos meios boêmios do Rio que [De Chocolat] era baiano, ou ainda, como ele gostava de dizer, que era baiano, carioca e parisiense.⁶⁰

J'ai deux amours, mon pays et Paris,
Par eux toujours, mon coeur est ravi.⁶¹

No dia 28 de dezembro de 1956, o jornal *A Noite* anunciava a morte de De Chocolat com as seguintes palavras: “Ontem à tarde, os meios teatrais e radiofônicos receberam tremendo golpe. Morreu De Chocolat, um dos componentes da Velha Guarda”⁶². No dia anterior, uma quinta-feira, tinha falecido “pobre e solteiro”⁶³ no Rio de Janeiro, aos 69 anos, João Cândido Ferreira, mais conhecido pelo seu apelido artístico de De Chocolat.

As matérias que a imprensa carioca publicou nos dias seguintes e em ocasião de comemorações sucessivas para lembrar ou celebrar o artista falecido tinham como objetivo o de evidenciar principalmente sua grande dedicação às artes cênicas e a amplitude de seu significativo repertório. Barros (2005: 56) afirma que

além de cantor e cançonetista, foi dançarino, ator, compositor de canções populares, repentista, improvisador, imitador, “*cabaretier*” e autor teatral. Também foi produtor teatral, colaborou em muitas companhias de revistas como diretor artístico, ensaiador e autor, deixou inúmeros quadros, encaixados em numerosas peças teatrais.

⁶⁰ Barros (2005: 61).

⁶¹ “Eu tenho dois amores, meu país e Paris/Por eles sempre, meu coração é tomado”. Parte da letra da música *J'ai deux amours*, cantada por Josephine Baker no espetáculo *Paris qui remue* (“Paris que mexe”) no teatro Casino de Paris em 1930 *apud* Kear (1996: 69-70). Conta-se que Josephine Baker, na tentativa de acelerar o processo da própria integração na sociedade francesa, tivesse discretamente acostumado o público a substituir a frase “*mon pays et Paris*” com a expressão “*mon pays c'est Paris*” (“meu país é Paris”), cujo sentido é totalmente diferente.

⁶² “De luto o samba. A morte de De Chocolat”, *A Noite*, 28/12/1956 *apud* Barros (2005: 60).

⁶³ “De Chocolate (*sic*) foi um dos maiores boêmios do teatro”, *Correio da Manhã*, 30/12/1956 *apud* Barros (2005: 62).

Se o talento pessoal fazia com que ele fosse descrito como “um artista completo de variedades (...) que cantava com muita graça e dizia versos como pouca gente, com simplicidade de espantar [além de ser] dotado de grande inteligência e capacidade inventiva (...) difundindo monólogos e canções brasileiras”⁶⁴, era especialmente sua atuação no âmbito teatral (e revisteiro) que qualificou de forma mais marcante o reconhecimento geral de sua atividade profissional:

Amando, e muito, ao teatro, De Chocolat deu a ele, através de sua atividade em diversos gêneros, desde a opereta à comédia, e, destacadamente, na *revista*, o melhor de sua dedicação [deixando] seu nome ligado a uma porção de empreendimentos.⁶⁵

Definido e considerado por vários dos seus contemporâneos como um típico representante da boemia carioca, na verdade suas raízes eram baianas, tendo nascido em Salvador, cidade de onde se transferiu para a Capital Federal provavelmente em 1908, quando logo começou a trabalhar como ator e “improvisador” em “chopes berrantes e cervejarias, em apresentações em cinemas e circos” e, em seguida, nos “teatrinhos” ao ar livre ou nos cine-teatros como cantor⁶⁶, lugares onde se tornou muito conhecido “pelo seu primeiro nome artístico, Jocanfer, composto pelas primeiras sílabas do seu nome” (Barros, 2005: 47).

Um comentário escrito em ocasião de uma sua entrevista ao *Correio da Manhã* em 1952⁶⁷, logo depois de sua recuperação de um atropelamento e de um ataque de coração, nos fornece a possibilidade de considerar De Chocolat como um dos protagonistas daquele processo que caracterizou as primeiras décadas do século XX e que viu inúmeros artistas, na sua grandíssima maioria negros, que se deslocavam, com frequência e aparente facilidade, de um lado ao outro do Atlântico para mostrar seu talento aos públicos mais diversificados. Colocado dentro do contexto das freqüentes trocas culturais multidirecionadas entre o

⁶⁴ “Morreu o popular De Chocolat”, **Revista de teatro**, ano XXXVI, n. 295, Jan-Fev 1957, p. 15 *apud* Barros (2005: 63).

⁶⁵ Jota Eféê. “De Chocolat”. **Revista Teatro Ilustrado**. Outubro 1959 *apud* Barros (2005: 63). Grifo nosso.

⁶⁶ Barros (2005: 48) acredita que essas experiências como cançonetista (especialmente das cançonetas francesas, ricas de duplos sentidos e alusões) tiveram uma grande importância para De Chocolat. Nesse âmbito, ele teve a possibilidade de desenvolver suas habilidades de interpretação e declamação, mas também um conhecimento mais específico do tipo de diversão procurada pelo público. Foi nesse período também que ele pôde ter contatos com artistas francesas que atuavam como *chanteuses* e *diseuses* nos cabarés e nos cassinos da Lapa.

⁶⁷ O comentário é o seguinte: “Durante anos e mais anos, De Chocolat não criava raízes em parte alguma. Era um tal viajar para o norte ou para o sul, atravessar o Atlântico e virar sucesso na Europa. O negro tinha uma graça dele, especialíssima” in “Louvor ao pessoal do Hospital Pedro Ernesto” de Pascoal Carlos Magno, **Correio da Manhã**, 05/09/1952 *apud* Barros (2005: 61-62).

Ocidente e as diferentes realidades da diáspora atlântica negra, esse processo pode ser interpretado também como um dos primeiros resultados da incipiente massificação cultural no sentido especificado na introdução deste trabalho.

Mesmo com dúvidas ou incertezas em relação à precisão das datas⁶⁸, De Chocolat, ainda com o apelido de Jocanfer, atuou em São Paulo e Buenos Aires. Entre 1918 e 1920, ele viveu e trabalhou no mundo artístico de Paris e, mais tarde, atuou também em Portugal e Espanha. Depois de um profícuo período passado no Brasil, em 1928 o artista brasileiro viajou novamente para a Europa.

De um lado, as faltas de raízes e o sucesso que o levaram a trabalhar fora do Brasil providenciaram a De Chocolat, além do nome artístico que o acompanhou até sua morte⁶⁹, uma visão do mundo teatral de tipo mais especificamente empresarial. De fato, mesmo continuando ativo na sua atividade de ator e de compositor de letras e músicas, além da idealização e criação (com Jaime Silva) em 1926 da Companhia Negra de Revistas, ele fundou também a companhia Ba-Ta-Clan Preta no momento em que decidiu deixar a Companhia Negra, a “Casa de Caboclo” (com Duque e Humberto Miranda) para a qual escreveu também várias peças e, em 1938, a Companhia Negra de Operetas e Revistas (Barros: 2005: 54). Do outro lado, a experiência francesa foi tão positiva para De Chocolat sob o plano profissional que é difícil dizer quanto da sua concepção sobre o entretenimento teatral (considerado como meio de expressão cultural, mas também como utilizador de formas estéticas específicas) e a possibilidade de explorá-lo como “bom negócio” por meio de seu talento não fosse influenciada pelo período parisiense. Naturalmente, em relação a tudo isso, é absolutamente necessário lembrar a importância que o modelo civilizador francês possuía naqueles anos para

⁶⁸ Vide Barros (2005: 49-54) para uma análise das escassas fontes biográficas sobre a vida de De Chocolat e das contradições e incertezas (além dos erros evidentes) que, às vezes, as caracterizam, especialmente no período entre os anos 1914 e 1925.

⁶⁹ A discussão e o questionamento que Barros (2005: 51-52 e 110) faz em relação à origem do apelido “De Chocolat” são muito interessantes, especialmente na ótica pela qual estamos considerando a produção do artista brasileiro e da Companhia Negra de Revistas. Barros faz questão de denotar como significativo o fato de que o apelido (assim como os nomes das companhias fundadas por De Chocolat e as peças apresentadas pela Companhia Negra) tenham sempre como referencial um diferencial dado pela “marca da cor”. Citando Barros, “o nome artístico motivado pela cor da pele e sua proveniência parisiense é ponto pacífico entre os autores (...). A adoção do novo nome só teria sido feita depois da volta do artista [para o Brasil]. Mas devemos refletir um pouco mais a respeito. É possível mesmo que já tivesse saído do Brasil com o De Chocolat, pois é no nosso país que a marca de diferença étnica é tão especialmente registrada na denominação da tez da pele. Mas é bem verdade que poderia ter sido apelido francês; mas neste caso, o motivo não teria sido exatamente por ele ter sido mulato. Naquele tempo era muito comum que os produtos de origem tropical fossem anunciados na França com imagens de negros, sendo alguns muito conhecidos na história dos cartazes”. De qualquer forma, a alusão ao atributo da cor, “convencional na cultura popular, (...) não era interpretada como expressão depreciativa, a não ser em situações inequívocas de conflito, ainda que hoje soe muito mal quase sempre, em quaisquer circunstâncias”.

a totalidade do mundo ocidental, assim como a facilidade e a rapidez com que as modas e as novidades que em Paris nasciam se irradiavam para os outros países, se tornando verdadeiras referências da modernidade artístico-cultural e do seu cosmopolitismo.

Com muita probabilidade, o prazer e o orgulho que De Chocolat sentia todas as vezes em que afirmava se sentir também “parisiense”⁷⁰ não era somente um aspecto do seu caráter bastante fino e, às vezes, sofisticado⁷¹, mas pretendia também mostrar quanto a França e Paris o tinham influenciado na sua concepção artística, nas suas escolhas e no jeito de entender e planejar sua carreira profissional.

Micol Seigel (2009: 117) define o “grande amor do Brasil pela França” em tudo que era relativo ao âmbito cultural de sincera “francofilia”, conceito que se traduzia na constante afirmação artística de tudo que apresentava esse “pequeno e vantajoso *quelque chose*” francês e que, no caso de De Chocolat, deu lugar à interessante e intrigante definição de “mulato afrancesado” por parte do editor e ativista da imprensa negra paulista José Correia Leite, cuja definição se coloca no espaço indefinido entre o irônico e a celebração no acostamento de termos *apparentemente* contraditórios.

Mas, efetivamente, o que foi que De Chocolat e outros artistas brasileiros que tiveram experiências parecidas encontraram de tão marcante e tão inovador na vida artística e cultural de Paris logo depois do fim da Primeira Guerra Mundial? E, depois de sua volta para o Brasil, de que forma De Chocolat elaborou quanto tinha vivenciado, também através de uma meticulosa atualização sobre as posteriores novidades propostas pelo âmbito cultural parisiense por meio da leitura dos jornais brasileiros?

A necessária premissa para responder a essas perguntas está diretamente relacionada à compreensão da conjuntura que valorizava os símbolos e os produtos artístico-culturais afro-diaspóricos que marcou de forma expressiva aquele período em ambos os lados do Atlântico.

⁷⁰ Por exemplo, em uma carta escrita a um jornal, carta na qual replicava às críticas ferozes, anônimas e aparentemente gratuitas que tinham como alvo a atuação da Companhia Negra de Revistas nos palcos cariocas e que apareceram em *A Rua* de 14/09/1926, De Chocolat, na sua réplica defensiva e, ao mesmo tempo, sutilmente desafiadora, argumentava que um autor teatral como ele, que já foi contratado pelo teatro das *Folies Bergères* mereceria pelo menos um pouco mais de respeito. *A Pátria* (carta), 15/09/1926, “Nos teatros” *apud* Barros (2005: 107).

⁷¹ Essa característica do caráter de De Chocolat podia se transformar em suscetibilidade às críticas ou às fáceis ironias. Por exemplo, uma vez em que seu nome artístico foi ironizado por um jornal, sua resposta foi corrosiva: “Diz ainda o meu desconhecido atacante que ‘De Chocolat’ não é nome de gente!... Desconhecerá por acaso, o incógnito atacante, o valor da partícula ‘De’?”, De Chocolat, carta ao *A Pátria*, 15/09/1926, “Nos Teatros” *apud* Barros (2005: 52-53).

De acordo com Domingues (2010: 101-102), nos Estados Unidos, o fermento cultural característico do primeiro pós-guerra se manifestou também por meio de um discurso que se concentrava sobre as temáticas raciais; se, de um lado, “intelectuais, romancistas e teatrólogos brancos (...) fizeram experiências com signos e materiais negros”, do outro, os negros, especialmente no âmbito cultural nova-iorquino do bairro de Harlem, começaram a escrever sobre eles próprios no movimento denominado de *Harlem Renaissance* onde “romancistas e poetas negros (...), imbuídos da idéia de uma comunidade cultural distinta e autêntica, promoveu a valorização das coisas relacionadas à ‘raça’ [negra]”. Música e teatro foram os meios privilegiados pela expressão desse novo sentimento negro, tanto que Nova York se tornou o palco de apresentação de um discreto número de revistas musicais negras de sucesso, como *The Chocolate Dandies*⁷².

Na Europa, “as narrativas, linguagens e conexões estéticas não eram muito diferentes. Tudo que dissesse respeito ao mundo artístico-cultural africano despertava a atenção dos artistas modernistas (...) ligados ao cubismo e ao surrealismo”, sendo que o que realmente atraía era uma forma expressiva mais simples e, ao mesmo tempo, mais abstrata e mais direta, muito longe do formalismo tipicamente ocidental. Na França, as artes plásticas, mas também a literatura e o teatro, este por meio da dança e da música que, de forma original, se uniriam no gênero que se tornaria conhecido como *music-hall* (mais especificamente na chamada *revue au grand spectacle*), “se renderam ao potencial do patrimônio cultural africano e de seus descendentes em diáspora e chegaram a propalar a idéia de que a arte negra era uma das correntes mais inovadoras no mundo da modernidade”, em particular por causa da sua aparente falta de racionalidade, substituída pela presença do instinto, do irracional, do “primitivo e do “selvagem” que se tornava exótico⁷³. Estas formas artísticas, juntamente à

⁷² O espetáculo que teve mais sucesso e que, entre outras coisas, foi o primeiro a ser escrito, produzido e realizado exclusivamente por negros e apresentado em Broadway (e não em Harlem) foi *Shuffle Along*, produção sobre a qual seria em seguida elaborado o modelo do assim chamado *vaudeville* negro (Roueff, 2006: 66).

⁷³ A insurgência do “primitivismo” e do “selvagem” na cultura e na arte francesas tem que ser contextualizada também historicamente em relação ao que a França estava vivendo como potência colonial na sua fase de incipiente descolonização. A situação era descrita, de freqüente, por meio de discursos que ainda misturavam determinismo ambiental, evolucionismo social e miscigenação; assim, “um certo tipo de literatura racista tinha popularizado a idéia que a dominação da civilização ocidental estava em perigo ou estava começando sua fase final. Isso tinha acontecido, assim se pensava, ironicamente, por meio da contaminação da verdadeira cultura francesa por parte de outras culturas com as quais a França tinha entrado em contato durante sua missão imperialista de civilizar e colonizar os países não-europeus. (...) A França (...) foi contaminada e enfraquecida por meio de desgraças de tipo “ambiental” associadas às cidades, ao contato sexual entre as diferentes classes sociais e ao cruzamento reprodutivo com outras nações e com raças “inferiores” como a cidade. Muitos pensavam que o processo de declínio era uma inevitável parte de um ciclo evolutivo que fazia parte de um

interação com as vanguardas européias, “serviam como veículo por meio do qual se construía uma estética de oposição, [inovadora na sua iconoclastia]” (Kear, 1996: 48). Os intelectuais celebrados no âmbito francês que defendiam essas posições teóricas eram muitos; entre os que atuavam no âmbito literário ou teatral vale a pena citar Cendrars, Apollinaire, Breton, Éluard e Cocteau.

A música e a dança eram as duas formas de arte que conectavam de forma privilegiada e com relativa rapidez o mundo diaspórico norte-americano e a realidade cultural francesa, cada vez mais à procura dos que eram chamados de “negrismos”. Roueff (2006: 70-71) afirma que, já em 1902, por meio da revista teatral americana *Les Joyeux Nègres*, houve a introdução da moda do *cake-walk* na Europa e, mais do que isso, foi possível que essa dança fosse definida como “culturalmente” africana. O que é interessante, segundo Roueff, é o fato de que “essa atribuição não [foi] unívoca, mas se [baseou na sua] polissemia [, sendo que o *cake walk* era considerado] tanto ‘americano’(...) quanto ‘negro’ e evocativo das tradições ‘africanas’ muitas vezes [já] apresentadas nas várias exposições universais”⁷⁴. Ou seja, os conceitos de identidade cultural, nacional e étnica se sobrepujam e dialogavam para a identificação, neste caso, de produtores culturais afro-diaspóricos que, assim, pareciam sair de forma definitiva de uma conotação exclusivamente de tipo “colonial”.

Com a Primeira Guerra Mundial e a chegada na França de inúmeros músicos negros norte americanos que em grande parte eram, na verdade, ex-soldados que muito cedo se tornaram conhecidos por tocarem em *jazz-band*, “forma de orquestra ligada às músicas e às danças americanas”, voltaria a ser proposto o modelo polissêmico do *cake-walk*, ou seja, algo que era ao mesmo tempo americano e negro⁷⁵.

De qualquer forma, foi exatamente através do *jazz* e seu extremo sucesso de público e comercial que essa implícita polissemia entre nacionalidade e origem étnica se transformou na

processo de renovação cultural mais geral”. Neste sentido, “o entusiasmo para a cultura negra era sintomático do período de decadência e degeneração, quase um necessário retorno a uma forma de vida inferior” (Kear, 1996: 56).

⁷⁴ Outras danças, como o *fox-trot* ou o *one-step*, conhecidas na França muito antes da Primeira Guerra Mundial, não apresentaram essa duplicidade atributiva, senão em raras ocasiões e sempre com relação à música que os acompanhava (o *ragtime*) e isso por causa da prevalência de dançarinos americanos brancos em relação aos negros nos espetáculos em que elas eram exibidas (Roueff, 2006: 71).

⁷⁵ De forma bem diferente foi avaliada, desde cedo, a dança ligada ao jazz tocado por artistas negros; “vista como muito mais desafiadora à civilização ocidental do que a música jazz, que podia ser contemplada de forma abstrata e nas formas socialmente aceitas no Ocidente, essa dança implicava com a imitação e a simulação da intimidade sexual. Essa dança negra era percebida como doentia e sensualmente delirante. Para muitos críticos, o gosto da dança negra era sintomática da anarquia que sentiam estava invadindo a cultura francesa contemporânea” (Kear, 1996: 56).

predominância do aspecto relativo à negritude. Se, de um ponto de vista cultural, era a prova que “a cultura africana, quais fossem os meandros pelos quais caminhasse, não demoraria a exercer uma influência fundamental na cultura europeia de herança clássica, ficando o branco mais negro, mas também o negro mais branco” (Barros: 2005: 45), era da mesma forma claro que “o *jazz* entrou na cena parisiense não simplesmente como uma forma cultural, mas como uma *mentalité* [segundo a qual era até possível pensar] que o homem moderno, [para ser verdadeiramente tal], precisava ser negro” (Kear, 1996: 49).

Paralelamente a tudo isso, é necessário evidenciar que, na França, a valorização que beirava a obsessão em relação ao exótico, ao primitivo e ao selvagem por meio da celebração das formas estéticas das artes negras (e/ou americanas) possuía também uma conotação que ia além de uma denotação propriamente artística e cultural no momento em que se analisam os tipos de propostas diversificadas de diversão e de lazer que as empresas e as casas de espetáculo apresentavam ao público naqueles períodos. Estamos falando de algo que sublimava os significados do que era representado artisticamente e que se concentrava nas qualidades puramente estéticas das próprias formas artísticas negras como meio pelo qual acessavam o inconsciente do público branco e suas fantasias mais remotas⁷⁶. Como bem explicitado por Domingues (2010: 103),

para o *show business*, o corpo negro era fundamentalmente uma essência, um fetiche, uma caricatura, que devia ser explorado pela perspectiva [‘outra’] do exótico, do pitoresco e do espetacular. O entusiasmo, neste sentido, não era apenas pela arte, mas antes pela raça, pela potencialidade que essa nova mercadoria tinha na emergente indústria cultural.

Em 1925, o aperfeiçoamento do gênero da *revue au grand spectacle*⁷⁷ e uma nova estratégia da direção do Teatro dos *Champs-Élysées* que implicava com uma parceria

⁷⁶ Em relação, por exemplo, ao aspecto do erotismo, como bem explicitado por Barros (2005: 42), “data de muito tempo a forte impressão, no imaginário erótico, causado pelo corpo de uma negra dançando, instalada a fundo na mentalidade francesa e europeia, relacionada à obscenidade, desde as antigas explorações da África, onde os viajantes europeus se surpreenderam com as danças africanas”.

⁷⁷ *Revue au grand spectacle* é uma definição que identifica algo parecido (mas mais elaborado e sofisticado nas suas apresentações) ao que será o tradicional teatro de revista brasileiro da segunda metade dos anos 1920 (especialmente em relação ao extremo cuidado da coreografia e dos figurinos) e à qual tal teatro olhará sempre como momento de inspiração. Tal definição implica com uma “sucessão de quadros de variedade (de circo, musicais, coreográficos, dramáticos e cantados), unidos somente pelas intervenções de um mestre de cerimônias, pela orquestra e, às vezes, por um tema ligado à atualidade” e suas características específicas se tornariam o

americana integrada e muito bem relacionada com os meios intelectuais e artísticos da capital francesa deram a possibilidade de constituir em Nova York e trazer para Paris uma *troupe* teatral inteiramente negra. O objetivo era o de “capitalizar as tendências de aprovação do público, particularmente a crescente popularidade do *jazz* [, entendido como música e dança,] em Paris e a coincidência com a Exposição das Artes Decorativas que, [naquele ano, concentrava seus interesses sobre a] cultura africana” (Kear, 1996: 49). Tudo isso possibilitou a preparação e a apresentação da famosa *La revue Nègre*, revista teatral que marcou literalmente sua época e se tornou referência absoluta no âmbito cultural. A esse propósito, Olivier Roueff (2006: 65-66) individua na própria *Revue Nègre* “o” acontecimento público, “considerado no seu sentido de ruptura das condições de inteligibilidade”, capaz de “modificar as linguagens mobilizadas para problematizar e dar conta do mundo social, instaurando desse jeito um ‘antes’ e um ‘depois’ do [próprio] acontecimento”.

Sob a direção de Louis Douglas⁷⁸ e com a *performance* que se tornou lendária de Josephine Baker⁷⁹ no quadro do espetáculo denominado de *La danse sauvage*, o sucesso da revista e da sua protagonista feminina foi imediato, ilimitado e praticamente unânime, tanto que o conjunto se tornou um dos manifestos mais conhecidos do modernismo⁸⁰. Verdadeira essência da que foi em seguida denominada de “negrofilia”, a revista se baseava em uma sucessão de quadros que, por meio da coreografia, a originalidade absoluta da iluminação do

exotismo, o erotismo e o ritmo, Roueff (2006: 74). Uma das inspirações principais desse tipo de revista foram também os balés das vanguardas, centrados sobre o exotismo ou o primitivismo, que tiveram muito sucesso nas primeiras duas décadas do século XX. Em relação ao nosso assunto, vale a pena lembrar dois espetáculos deste tipo de Darius Milhaud, ligados a temáticas ou a autores franceses particularmente relacionados à cultura brasileira: os temas do folclore brasileiro são centrais em *Le boeuf sur le toit*, assim como *La création du monde* é adaptado da *Anthologie nègre* de Blaise Cendrars.

⁷⁸ Louis Douglas, dançarino e coreógrafo negro norte americano, desde 1903 se apresentava com regularidade sobre os palcos de Paris; mesmo assim, “[nunca deu prova] de uma realização tão completa, tão exata, tão colorida rica de todos os tipos de elementos; (...) ele consegue realizar de uma forma completa ‘a arte dos negros’”. Novy, Y. “La Revue Nègre”, *Comoedia*, 04/10/1925 *apud* Roueff (2006:73).

⁷⁹ Sua *performance* sobre o palco tornou a atriz norte americana Josephine Baker (que nunca mais deixou de morar na França, país que ela considerava infinitamente mais tolerante do que os Estados Unidos do ponto de vista das relações raciais) uma absoluta *star* internacional do espetáculo, também por causa de suas atitudes polêmicas e “escandalosas” na vida privada que deram muitos assuntos para a imprensa francesa e mundial comentar. “[Josephine] Baker representava ao mesmo tempo uma ‘curiosidade exótica’ e um espetáculo de nudez a que se adicionava o elemento negro. [Com o tempo e com os repetidos sucessos, Josephine Baker] se tornou muito mais de uma celebridade à moda, [ela se tornou] uma folia parisiense”, Kear (1996: 59 e 64).

⁸⁰ Para medir a expectativa que, até mesmo antes da estréia, *La Revue Nègre* criou entre os intelectuais, é importante lembrar que “o espírito moderno de Paris esteve presente na estréia e nos dias seguintes, representado por artistas, críticos e pessoas que viviam a vida de ‘estilo moderno’. Cécile Sorel, Jane Renouardt, Darius Milhaud, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Janet Flanner, Eric Satie, Coco Chanel, e os numerosos americanos ricos que viviam em Paris e que cortejavam os artistas de vanguarda foram os espectadores mais entusiasmados (...) de Josephine Baker e sua trupe”, (Barros: 2005, 41).

palco e os números de dança (especialmente *shimmy* e *charleston*), se integravam maravilhosamente para criar um espetáculo exótico cujas principais características eram a energia, o erotismo e o instinto primitivo que emanavam dos dançarinos negros. De acordo com Roueff (2006: 66 e 70-71), *La revue nègre*

revela, na cena, a figura inédita de uma *cultura negra*. E mais, essa revelação é de tipo estético. A análise tem que considerar que se trata de um espetáculo, produzido por artistas e comentado por críticos culturais, cujo lugar no contexto da cultura francesa constitui um problema em duplo: não somente para seu exotismo (americano ou negro), mas também para sua inscrição dentro das linhas estéticas desconectadas que precisa fazer convergir (as da *revue à grand spectacle*, do *music-hall* e do balé moderno das vanguardas). (...) A recepção do espetáculo [se tornava assim] um momento da constituição de ‘cultura’ e mais precisamente da idéia de uma ‘cultura racial’. [Nesse sentido], há a possibilidade de assistir a uma dupla operação. De uma parte, as atuações cênicas são problematizadas como a expressão de um pertencimento cultural. Da outra, é a cor (negra) dos artistas, e não sua nacionalidade (americana) que organiza a afirmação dessa cultura[:] na realidade é a ‘África’ que está em cena, já que, pela primeira vez na França, o público pode ver no palco uma *troupe* (totalmente) negra”.

De Chocolat já não estava mais em Paris quando, em 1925, nasceu definitivamente o astro de Josephine Baker em ocasião da *Revue Nègre*. Mas, com certeza, ele sentiu com força e viveu em primeira pessoa a excitação em relação às novidades exóticas dos “negrismos” que começavam a abalar a capital francesa quando lá viveu, entre 1918 e 1920. O fato que ele mesmo fosse um desses artistas negros procurados e apreciados pelo público francês durante suas *performances* por causa de seu talento permitiu também que a vivência e o contato com os outros artistas e empresários inseridos no contexto do excitado cosmopolitismo parisiense ampliassem e renovassem seu repertório, além de criar uma bagagem de experiências que se tornou indiscutivelmente útil na sua volta ao Brasil⁸¹.

A experiência de De Chocolat em qualidade de artista negro sobre os palcos parisienses era o mesmo tipo de experiência vivida por muitos negros americanos ou das

⁸¹ No Rio de Janeiro, como evidenciado em Barros (2005: 45), as notícias relativas à *Revue Nègre* eram objeto regular das matérias dos jornais e das revistas locais, sendo que já fazia muito tempo que os palcos parisienses representavam uma referência constante e absoluta para a imprensa brasileira especializada no teatro e na cultura em geral. De Chocolat, além de ficar sempre perfeitamente atualizado sobre as novidades que ocorriam em Paris, tinha a possibilidade de constatar como “experiências atlânticas” se tornaram grandes sucessos. É o caso, por exemplo, de Louis Douglas e Marion Cook que, protagonistas na revista que consagrou Josephine Baker em Paris, foram lembrados pela imprensa que celebrava *La revue nègre* como componentes da companhia francesa Ba-Ta-Clan que se exibiu no Lírico de Rio de Janeiro em 1924 (em “O Teatro em Paris”, **A Notícia**, 08/01/1926 *apud* Barros (2005: 45)).

Antilhas que integravam o contexto artístico e cultural da capital francesa a partir do final do século XIX e que houve seu momento mais expressivo nos anos que seguiram o fim da Primeira Guerra Mundial. Na verdade, essas experiências parecidas faziam parte de uma realidade bastante complexa e variegada, dependente de inúmeros fatores (por exemplo, uma massificação cultural mais ou menos presente e desenvolvida de um ponto de vista tecnológico e financeiro nos países de origem dos artistas ou contingências mais específicas como foi o caso da presença de soldados negros norte americanos no território francês por causa da guerra) e implicante com uma grande movimentação de artistas negros oriundos dos mundos diaspóricos africanos (Estados Unidos, Brasil e outros países da América Latina e Antilhas).

Essa movimentação, quase sempre temporária, não determinava somente um deslocamento de atores, músicos, dançarinos e compositores de um país ao outro, segundo diretrizes que se colocavam na rota Estados Unidos – América Latina e *vice versa*⁸² ou, nas suas formas mais conhecidas, que saíam da América rumo à Europa ou seguindo os percursos das *tournées* na própria América de companhia européias compostas de atores americanos. O que acabavam se deslocando, juntamente aos homens, eram, obviamente, também as inúmeras e diferentes formas e técnicas musicais, de dança e de espetáculos dominadas por esses artistas; essas diferentes formas artísticas acabavam se influenciando reciprocamente, se tornando novas fontes de inspiração para todos os interlocutores desse permanente encontro inter-cultural.

Entre os atores brasileiros mais conhecidos e reconhecidos que, quase no mesmo período que De Chocolat, tiveram por meio da experiência artística em Paris um evidente benefício de um ponto de vista técnico e estético e um impulso importante para a própria

⁸² Micol Seigel (2009a e 2009b) analisa as trocas e as influências recíprocas entre as culturas populares de Brasil e dos Estados Unidos durante o período da Primeira República brasileira. Sem entrar excessivamente nos detalhes da tese que ela pretende defender no seu trabalho, o que é interessante verificar é como, a partir de imagens que acabam sendo compartilhadas por meio da atuação de artistas ou do trabalho da imprensa, uma parte da componente não branca da população norte-americana consegue se apropriar delas e utilizá-las para ultrapassar aquela que a autora chama de “linha de cor”, quase preconizando uma visão multirracial. Nesse sentido, foi importante, por parte de artistas negros norte americanos, a “exotização” de formas culturais próprias através de diferentes influências estrangeiras heterogêneas como as do “tango, hula ou [da] ‘dança brasileira’”, (2009b: 3). A dança brasileira por antonomásia, nos Estados Unidos, era o maxixe (chamado também de ‘tango brasileiro’) que, “[bom exemplo da] fértil troca cultural entre os Estados Unidos e a música e as danças populares brasileiras (...) viu seu período de máximo êxito em 1914. Quando os jornais [norte americanos] pararam de fazer publicidade aos bailes cujo protagonista era o maxixe, aproximadamente em 1916, ele não foi simplesmente substituído por formas musicais locais, mas por músicas que invocavam Havaí e durante o período de transição as formas culturais que se resumiam nas palavras “brasileiro” e “do Havaí” se sobrepuseram.”, (2009a: 69-70).

carreira profissional estão com certeza Pixinguinha e Duque. Esses dois artistas, o primeiro negro e o segundo branco, conseguiram explorar a atmosfera culturalmente cosmopolita da capital francesa das primeiras décadas do século XX de uma forma permanente e marcante. Com base nisso, acreditamos com muita dificuldade o fato de que foi simplesmente o acaso que fez com que os percursos desses dois artistas se cruzassem, alguns anos depois, com o de De Chocolat na Companhia Negra de Revistas, em 1926.

Pixinguinha, figura absolutamente consagrada da música carioca, e *Os oito batutas*, grupo composto por instrumentistas negros⁸³, passaram seis meses em Paris em 1922, apresentando, com sucesso, suas *performances* musicais (modinhas, chulas, maxixes, sambas amaxixados e tangos) em vários e prestigiados teatros da capital francesa. Nas palavras de Bastos (2005: 179),

havia no Rio de Janeiro [de 1919, ano de estréia d’Os Batutas,] uma forte presença da música norte americana baseada na *jazz-band*, identificada como moderna, o que se contrapunha à idéia de uma música nacional nacional – popular – sertaneja e indígena, associada pela *intelligentsia* ao grupo d’Os Batutas. Havia, portanto, uma oposição entre essa música popular e a estrangeira, e ainda entre o popular e o aristocrático, isto é, a música erudita, incluindo a ópera. Os Oito Batutas foi formado para tocar na sala de espera do elegante Cine Palais, e teve como público membros da elite carioca, muitos deles – como Arnaldo Guinle – ligados a um ideário nacionalista em defesa da cultura popular, pensada como rural por excelência, em oposição à urbana. Guinle será o mecenas do grupo, financiando suas viagens pelo interior do Brasil, em 1919 e 1921, além da estadia em Paris.

A organização da viagem para a Europa de Os Batutas foi planejada nos pormenores pela ação empresarial de Duque, um brasileiro que, em Paris, era praticamente considerado um agente cultural do próprio país por causa da competência e do sucesso que sempre o qualificou nas suas atividades artísticas. O baiano Antonio Lopes de Amorim Diniz, o Duque, era um dentista que, seguindo sua paixão pela dança, se radicou “no Rio de Janeiro desde 1906 [e] foi responsável pela criação de coreografias primorosas para gêneros brasileiros, especialmente o maxixe, então considerado gênero das camadas baixas [da sociedade]”. Em 1909, ele se mudou para Paris, onde, juntamente à famosa dançarina ítalo-brasileira Maria

⁸³ O conjunto era composto por Pixinguinha (flauta), Donga (violão), China (violão e canto), Nelson Alves (cavaquinho), Raul Palmieri (violão), Jacó Palmieri (bandola e reco-reco), José Alves de Lima, o Zezé (bandolim e ganzá) e Luis de Oliveira (Cabral, 1977: 45).

Lino, em 1913, fez conhecer o maxixe aos franceses dançando em bares e teatros⁸⁴ e, em 1915, fundou uma escola de dança que se tornou muito famosa. Depois de estadias em Londres, Montevidéu e Buenos Aires, voltou ao Rio de Janeiro, onde conheceu Os Batutas que o acompanharam em uma apresentação de dança ao cabaré Assírio e, encantado por eles, com a ajuda financeira de Guinle, conseguiu levá-los para Paris para que lá contribuíssem ao ulterior conhecimento da música e da dança brasileira no exterior (Bastos: 2005, 180-181). A questão principal, em Paris, era conseguir achar uma caracterização do produto artístico pela qual ele fosse considerado esteticamente adequado ao contexto moderno e cosmopolita em voga naquele momento específico.

Pixinguinha e Os Batutas chegaram a Paris em um momento em que a intelectualidade francesa começava a se perguntar se efetivamente, de forma geral, ainda existiam uma dança e uma música autenticamente nacionais, ainda mais quando começava a ser percebida como excessiva a quantidade de músicos estrangeiros nas orquestras atuantes nas casas noturnas e nos teatros parisienses. Se o *jazz* era considerado, por causa de suas raízes africanas, uma música moderna e ligada aos movimentos culturais da vanguarda, na visão francesa existia um outro universo de músicas e danças “*nouvelles*” ou “*exotiques*”, como as brasileiras, que, “apontando para os campos da etnicidade e da nacionalidade”, se colocavam sobre um plano de oposição mais radical em relação à civilizada música francesa.

A partir dessas premissas, de acordo com Bastos (2005, 181-187), é possível pensar a uma verdadeira estratégia elaborada pelos produtores de Os Batutas (suportada também por

⁸⁴ Na verdade, como evidencia Velloso (2008: 155-156), o maxixe era já conhecido na França desde a passagem do século por causa das apresentações de Plácida dos Santos no *Folies Bergères*, seguidas, em 1908, pelo sucesso das canções da dupla composta por Geraldo Magalhães e Nina Teixeira. O maxixe apresentado em 1913 era definido como “o verdadeiro maxixe: o ‘nacional-brasileiro’”. Velloso pretende dar importância e sentido à aparente ambigüidade que marcava esse momento da apresentação do maxixe ao público da capital francesa, ou seja, que esse batismo da dança brasileira aconteceu por meio da *performance* muito apreciada de dois artistas brancos, de comportamentos finos, elegantes e impecáveis e com bons estudos nos seus currículos (se Duque, sendo dentista, possuía um diploma superior, Maria Lino tinha realizado seus primeiros estudos no *ballet* do teatro *La Scala* em Milão, antes de sua transferência para o Brasil). Essa aparente “europeização do maxixe” (que corresponderia a uma “depuração de sua africanidade”) se transforma, através da análise do discurso em uma palestra que a própria Maria Lino deu no teatro Fênix do Rio de Janeiro em 1914, na construção de uma imagem do Brasil e de sua cultura baseada na defesa da tão discutida moralidade do maxixe e na declaração de sua intrínseca brasilidade enquanto dança popular. Na verdade, o que parece é que a intenção de Maria Lino fosse a de mostrar como “sua condição de artista (...) a [legitimasse], frente ao público, ao exercício de intérprete da brasilidade [, compartilhando] valores sociais multifacetados, mais livres e fluidos [, ou seja, polissêmicos]”. Provavelmente não é por acaso que foi no teatro de revista de Rio de Janeiro que Maria Lino, ainda adolescente, começou sua experiência no mundo do espetáculo, já que “a ambiência do teatro de revista [carioca] era favorável a essa circulação de valores. Adotando o linguajar das ruas e temas populares, a revista contribuiria, de forma decisiva, para moldar um imaginário brasileiro pautado nos valores luso-africanos” (Velloso, 2008: 162-172).

uma campanha de propaganda bastante articulada na imprensa especializada parisiense) para que se desenhasse, desligada da realidade unanimemente apreciada do *jazz*, uma “musicalidade do grupo como algo único em relação à identidade étnico-nacional, construída como indubitavelmente brasileira, e a respeito da formação orquestral, identificada por um gênero bastante percussivo (o samba)”⁸⁵. Assim, segundo Bastos (2005:184),

escolhendo o samba como marca, a campanha livrou o grupo da possibilidade de associação com o tango argentino e sua ligação com o mundo dos brancos, o que a opção pelo maxixe – criação do ‘branco’ Duque em Paris – poderia provocar. Também, essa escolha enfatizou o espírito *nouveau* da música executada pelo grupo. Com as opções pelo universo do *jazz* como pólo de contraste e do ritmo-percussão como território do encanto do grupo, a campanha inseriu a sua musicalidade no plano mundial (não mais restrito à América Latina) (...) e aproximou-a da música africana, considerada pelo público em geral (e também por muitos musicólogos já) extremamente rítmica e percussiva. Os Batutas, Duque, Guinle (...) queriam projetar a idéia de um Brasil grande, que se encontrava no centro do mundo e de uma música popular – negra, sim – no âmago de toda a sua grandeza.

Através dos exemplos que acabamos de citar, acreditamos que o que caracteriza e aproxima as experiências da maioria dos artistas e dos personagens que operavam no âmbito cultural da realidade artística parisiense durante as primeiras décadas do século XX é a percepção clara, por parte dos protagonistas daquela vivência, de quanto fosse excepcional e importante aquele contexto. Naquele lugar e naquele momento, esses “atores” culturais tinham a precisa consciência de estarem assistindo a elaboração de formas artísticas inovadoras que possibilitavam a criação, o desenvolvimento e o emprego de novas possibilidades de expressão artística fundadas sobre uma estética nova e revolucionária que se legitimava exatamente pelo fato de ser fruto daquele fermento moderno e cosmopolita.

Essa inovação, que se sobrepunha à incipiente afirmação da massificação cultural, representava algo de estritamente necessário à Europa e a seus públicos para “arear” uma atmosfera cultural auto-referencial que, ainda mais depois da catástrofe bélica, estava cada vez

⁸⁵ A análise da imprensa francesa do período em questão suporta esse desenho de uma forma tanto bem delineada que é difícil não suspeitar algum tipo de orquestração articulada nos bastidores, atrás das palavras impressas nas colunas dos jornais: se a música de Os Batutas aparece, ao mesmo tempo, desligada mas compatível com o *jazz* (“O grupo de Os Batutas não é uma *jazz-band*. Não tem piano nem bateria, mas possui instrumentistas especiais, de um virtuosismo perfeito e de uma felicidade comunicativa formidável”), da mesma forma sua atribuição ao gênero do samba não é minimamente questionado (“os virtuosos [instrumentistas] são denominados de ‘reis do ritmo e do samba’”). As citações são, respectivamente, de *Le Journal* de 22 e 14 de fevereiro de 1922 *apud* Bastos (2005: 183-184). Segundo Pixinguinha, o repertório tocado pelos Batutas só incluía sambas, choros e maxixes, Bastos (2005: nota 36, 190).

mais esterilizando-se na continua repetição dos velhos modelos culturais de inspiração cientificista, racionalista e realista. Para os artistas e os produtores culturais originários dos outros países considerados “exóticos”, como o Brasil, tal renovação representava, ao contrário, a possibilidade de explorar, a partir de um talento individual e de um conhecimento indiscutíveis, percursos novos que poderiam significar, no plano individual, uma perspectiva de uma mais simples inserção social através do sucesso profissional e, de uma forma mais geral, uma contribuição ao processo de construção da identidade nacional⁸⁶, cultural e étnica que, em realidades como a brasileira, o Caribe e os Estados Unidos, coincidia necessariamente com a questão racial e/ou de cor.

De volta ao Brasil, em 1920, além da grande experiência, De Chocolat era dono de um “capital” artístico e cultural de excelente nível que a atividade e os contatos parisienses tinham aperfeiçoado e refinado do ponto de vista técnico⁸⁷ e estético segundo as novas convenções que a capital francesa naquele período estava privilegiando⁸⁸. A esse propósito, Barros (2005: 53) escreve que,

de volta ao Rio, retomou a vida de artista de variedades nos cine-teatros, tendo se tornado a atração, ainda em 1920, no Íris e no Central. No mesmo ano, fez sucesso em Porto Alegre, no cabaré *High-Life*. Nos anos seguintes, De Chocolat teria também oportunidade de se apresentar nos cassinos e cabarés de luxo, sendo bem acolhido pelo público, como ocorreu em seus números no Assirius, cabaré para o público de posses, que ficava no subsolo do Teatro Municipal do Rio. *As boas oportunidades de trabalho estavam sendo colhidas com o trunfo de sua passagem artística pela Europa, especialmente pela França, o que, na época, era fator importante para abrir portas.* Diz uma revista que foi ele o introdutor do *charleston*, dança frenética de origem norte-americana, nos palcos brasileiros, entre os anos 1925-1928.⁸⁹

⁸⁶ À guisa de exemplo para o Brasil, Velloso (2008: 172-176) afirma que o maxixe e a afirmação dessa dança como elemento característico do pertencimento à brasilidade fez com que “o brasileiro se [sentisse] tão à vontade para se orgulhar de seu país” da mesma forma expressa por Eduardo das Neves na famosa frase “A Europa curva-se ante o Brasil” em homenagem a Santos Dumont.

⁸⁷ “Foi De Chocolat, esse artista boêmio inconfundível com os boêmios artistas porque é possuidor de tanta personalidade, de tal capacidade criadora que logrou vencer e se fixar em Paris, fazendo inclusive profissão de uma arte eminentemente parisiense, a da improvisação do *couplet!* [, ou seja, os versos rimados]” in “O que sei por mim”, *Carioca*, n. 333, 21/02/1942 *apud* Barros (2005: 60).

⁸⁸ Mesmo se de 1946, ou seja, de um período bem posterior ao que é aqui analisado, acreditamos que o título de um pequeno livro de versos humorísticos de autoria de De Chocolat possa corroborar o discurso que estamos desenvolvendo em relação à consciência que ele tinha da importância das novas formas estéticas na arte, além de confirmar sua sutil ironia sempre pronta a se interessar dos temas propostos pela atualidade: inspirado pela assembléia constituinte, De Chocolat publicou “Aqui jazz..., epítáfios constitucionalísticos e teatrais” (Barros, 2005: 57)

⁸⁹ Grifo nosso. Achamos interessante comparar quanto acabamos de escrever sobre De Chocolat, a quanto afirmado por Pixinguinha em ocasião da sua volta ao Rio de Janeiro depois a estadia na França com os Oito

Sua frequência mais assídua dos palcos dos teatros cariocas, muitas vezes usando trajés elegantes e refinados, e a apresentação de músicas francesas⁹⁰ e de quadros satíricos aumentaram o já relevante sucesso de *De Chocolat* entre o público da Capital Federal. De acordo com Barros (2005: 54), “em 1926, portanto, cerca de um lustro depois de sua volta de Paris, *De Chocolat* estava profissionalmente maduro para organizar a Companhia Negra de Revistas”.

CAPÍTULO II

AS PRERROGATIVAS DOS ATORES NEGROS E DO TEATRO DE REVISTA NO ÂMBITO DO TEATRO BRASILEIRO

Não há, portanto, o chamariz das pernas, do maxixe, do trololó: o que há é que a revista atende a uma necessidade mental do nosso povo, e só por isso que ela vai e faz sucesso.⁹¹

Batutas, já que nas suas palavras se vê o efeito determinante dado à sua carreira profissional e às dos colegas pelo conjunto de conseqüências derivadas do sucesso parisiense e das articulações da incipiente massificação cultural e, ao mesmo tempo, a consciência da necessidade de uma estratégia individual para lidar com o que estava acontecendo em um contexto ainda marcado pela presença de uma forte preconceito: “Após o sucesso na Europa, *a nossa música começou a ser aceita e começamos a receber convites para trabalhar*. No Rio, logo que chegamos, o dr. Roquete Pinto nos convidou para audições no rádio. Isto foi em 1924, mais ou menos. (...) Acho que nós fomos os primeiros pretos a entrar para o rádio tocando música popular. Havia lá uma cantora mulata, mas ela cantava uma música fina. Depois fomos para São Paulo. Fizemos uma temporada lá em um café elegante, que chegou a parar o trânsito. Depois vieram os cinemas mudos. Cinema de luxo mantinha duas orquestras: uma ao pé da tela, para acompanhar o roteiro do filme, outra na sala de visitas para entreter os freqüentadores. Negro não era aceito na segunda orquestra. Lembro-me que os únicos pretos que tocavam no Cinema Palais era um tal de Mesquita (violinista) e um tio dele (violoncelista). Ambos haviam estudado na Europa, tinham chegado de lá com fama e só tocavam música erudita. Nós começamos a tocar nesse cinema porque começamos a ser exigidos pelo público freqüentador. Depois surgiu a propaganda, o rádio se firmou, a nossa música ganhava cada vez mais prestígio e eu fui subindo com ele. (...) As gravadoras foram ficando mais comerciais e estavam preocupadas em explorar o gosto do público. *Mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência*. Eu nunca fui barrado por causa da cor, porque eu nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia” in Pereira, João Batista Borges. **Cor, profissões em mobilidade**. (sem outras referências) *apud* Moura (1995: 83-84). De novo, grifos nossos.

⁹⁰ Como é possível ler em **A noite** de 06/10/1925, *De Chocolat*, ao lado de Pedro Dias (o nome do conjunto era Os Geraldos), era o protagonista de um espetáculo de canto e dança cujo nome era “*Le Chocolat*” *apud* Gomes (2003a: 290, nota 19).

⁹¹ Citação de Lima Barreto (sem outras referências) *apud* Nepomuceno (2006: 94).

*Quero prová que os preto, no Brasil, são mesmo ali, de fato! E vamo deixá dessa história de dizê qua são só os português que gosta da gente! Meu camarim, no teatro, véve cheio! É português, é entaliano, é hispanhó e muito brasileiro... E não é preciso sê atriz... Quarqué cozinheira sabe muito bem disso!*⁹²

Não se esqueçam que eu ganho dinheiro com bananas.⁹³

A presença dos primeiros atores negros sobre os palcos teatrais brasileiros foi muito anterior à década de 1920 e se caracterizou, desde as décadas finais do século XIX, pela conotação praticamente exclusiva em relação à cor e ao gênero dos artistas: havia praticamente só atrizes mulatas⁹⁴.

De acordo com Lopes (2008: 83), alguns personagens negros, ainda chamados de “mulato” e “mulata”, representados por atores brancos e quase sempre destinados a ser salvos ou recuperados de uma situação de vida moralmente problemática no curso da peça, começavam a marcar suas presenças nas representações do drama romântico brasileiro do século XIX. O que agilizou a efetiva utilização de atores “não brancos” para atuarem o papel de personagens negros foi a necessidade de uma representação mais verídicas das “mulatas” e das “baianas”⁹⁵, cuja presença em cena se tornou uma constante das peças do teatro de revista a partir das obras de Artur Azevedo, cujas peças constituíram um marco referencial para o

⁹² Trecho da entrevista, evidentemente forjada e propositalmente transcrita em “língua de negro” para lhe dar uma forma de paródia, à atriz negra Ascendina Santos na matéria “Teatro nacional”, **O Malho**, “Teatros”, 13/02/1926 *apud* Barros (2005: 35). Como evidenciado pelo próprio Barros, “aparentemente, o autor do texto inclui nele uma suposta entrevista feita pelo autor teatral e jornalista Gastão Tojeiro. (...) Publicado na época de carnaval, quando as colunas de teatro minguavam, aproveitando para contar amenidades ou anedotas, pode ter sido escrito por um interino”.

⁹³ Citação de Carmem Miranda, a grande musa do rádio e do cinema dos anos 1930 e 1940, que pretendia dessa forma dar importância ao aspecto comercial de sua produção artística *apud* Fenerick (2005: 51).

⁹⁴ Uma situação peculiar e diferente era a que era possível encontrar nas cenas dos circos e dos populares circo-teatros. Tinhorão (2000: 196-197) lembra que se, como acontecia também no resto da América Latina, era bastante comum assistir a espetáculos de palhaços representados por atores brancos em *blackface* tal como acontecia nos Estados Unidos desde o final do século XVIII, no Brasil se tornou freqüente assistir as *performances* de palhaços-cantores e instrumentistas negros, entre os quais o mais conhecido foi com certeza Benjamim de Oliveira, unanimemente considerado “o maior palhaço brasileiro”. Nas últimas décadas do século XIX em São Paulo e, em seguida, também no Rio de Janeiro, esse artista, de forma bem intrigante, “[quebrava] o quadro de relações patriarcais iniciado um século antes na área dos espetáculos populares pelos *minstrels* norte-americanos” atuando com a cara completamente pintada de branco e demonstrando, ao mesmo tempo, um excelente talento musical. Outra grande figura que se tornou muito conhecida como músico cantor, mas que, de freqüente, atuava também como palhaço em circos da capital e do Brasil foi o “crioulo” Eduardo ‘Dudu’ Sebastião das Neves (Abreu, 2010).

⁹⁵ Seigel e Gomes (2002: 181) apontam que “se atualmente a mulata é comumente representada como mestiça desejável sexualmente, enquanto a baiana é retratada como reserva de uma autenticidade cultural afro-brasileira, muitas vezes aparecendo como uma mulher de idade avançada e assexuada, na virada do século XIX as duas figuras poderiam estar bem próximas, ambas funcionando como tipificações altamente erotizadas da mulher afro-descendente”.

teatro ligeiro brasileiro das últimas décadas do século XIX e também das décadas seguintes. A historiografia em relação à questão do processo de substituição objetivamente demorado de reconhecidas e experientes atrizes européias (espanholas, francesas, gregas e italianas) com atrizes brasileiras, quase sempre mulatas, é bastante ampla⁹⁶.

Especialistas nos números musicais e na representação das “figuras nacionais” que, na economia da peça, tinham o papel de equilibrar com sua sensualidade⁹⁷ a comicidade peculiar do ator principal masculino, atrizes mulatas como Júlia Martins, Otília Amorim, Araci Cortes, Ascendina Santos e Rosa Negra⁹⁸ se tornaram muito conhecidas e apreciadas pelo público do teatro de revista, especialmente nas primeiras duas décadas do século XX, quando esse tipo de espetáculo era ainda muito ligado à componente carnavalesca. O que acontecia era que, muitas vezes, o público acabava se interessando mais com o tipo de apresentação de sua atriz favorita do que com a peça na sua totalidade. No momento em que a revista passou a tratar assuntos que interessavam um público mais diversificado, a sensualidade das atrizes mulatas perdeu um pouco da sua importância inicial, mas, na segunda parte da década de 1920, quando começou a se afirmar uma estética mais sofisticada e mais ousada na coreografia revisteira e nos figurinos femininos, de novo, a “plasticidade” das formas femininas voltou a ser um fator imprescindível para o sucesso de bilheteria de uma peça.

Além do caso do fenômeno das “mulatas” e das “baianas”⁹⁹, o incremento da presença de atores negros brasileiros sobre os palcos cariocas e nacionais foi devida em grande parte ao sucesso das apresentações do gênero do teatro de revista e dos primeiros artistas negros que nele atuavam. Tal processo foi amplamente estimulado, de forma cada vez mais substancial, pela chegada de companhias estrangeiras que apresentavam seus espetáculos sobre os palcos

⁹⁶ Vale a pena citar Barros (2005: 25-39), Seigel e Gomes (2002: 178-187) e Lopes (2008).

⁹⁷ Lopes (2008: 95), por exemplo, lembra de como o crítico teatral Mário Nunes fosse tão apaixonado pela atuação de Otília Amorim que chegou a dizer que ela era “uma morena...dessas que não foi Deus quem inventou”, ousando assim contrariar a afirmação segundo a qual foi Deus quem inventou a mulata para, ao mesmo tempo, desmistificar sua figura e frisar suas conotações mais sensuais.

⁹⁸ Barros (2005: 36-39) mostra como exemplares as carreiras de atrizes como Ascendina Santos e Rosa Negra; esta, convidada por De Chocolat, se tornou a *vedette* principal da Companhia Negra de Revistas na sua série de apresentações no teatro Rialto, juntamente a outras atrizes muito conhecidas na época como Jandira Aimoré e Dalva Espíndola. Em geral, essas atrizes começavam sua carreira sobre os palcos teatrais como coristas e, muitas vezes, dançarinas (eram chamadas de *black-girls*) e, passando de uma peça e de uma companhia à outra, podiam encontrar a oportunidade para se tornar a figura feminina protagonista de uma peça.

⁹⁹ A relevância do fenômeno de que estamos falando foi tão grande que, por meio dele, é possível perceber a expressão de tensões raciais na sociedade, especialmente por parte de quem ainda não aceitava essa exposição teatral das artistas negras. Por causa disso, era possível ler, nas colunas dos jornais, trechos sarcásticos como o seguinte: “O sucesso de Ascendina provocou imitações. E hoje já há várias Ascendinas, senão no nome, pelo menos na cor, que também abandonaram o fogão pela ribalta, contribuindo cada vez mais para a crise tremenda de cozinheiras”, Benjamin Costallat, “Crônica”, **Jornal do Brasil**, 11/04/1926 *apud* Nepomuceno (2006: 139).

dos teatros do Rio de Janeiro durante suas *tournées*; em geral, os números centrais dessas apresentações previam a participação de atores negros, quase sempre dançarinos ou cantores norte-americanos.

Em 1926, a grande propaganda e a chegada de uma companhia de teatro de revista francesa desse tipo, a Ba-Ta-Clan¹⁰⁰, para a apresentação da sua peça *Cachez ça* no teatro Lírico foi muito importante na ótica que nos interessa, ou seja, a tentativa de entender quais foram os elementos que levaram De Chocolat à formação da Companhia Negra de Revistas. Do ponto de vista da imprensa, o que o público tinha que esperar de apresentações como as da Ba-Ta-Clan seria algo que lembraria, de forma mais ou menos direta, a experiência parisiense da *Revue Nègre*:

um espetáculo do Século XX ultracivilizado. (...) Imagine-se uma revista, representada por atores negros e vestidos de cores berrantes, com uma orquestra de manicômio no cenário, a tocar “one-step”, acompanhado de um vozerio infernal, entre decorações estilizadas que oferecem perspectivas de “arranha-céus”, vistos por olhos de bêbado, ou cabanas tropicais à luz de uma lua absurda; acrescentem a isso muitas contorções de macaco, desnudezes de ébano maquiadas, caricaturalmente, um canto nostálgico de emigrantes, todos os contrastes, todas as incoerências... e não se terá ainda feito uma idéia exata.

Mas a gente ri e aplaude: os artistas riem, todo o mundo ri... Século XX, Paris, ultracivilização. Porque não se trata de um aspecto selvagem (...). “A Revista Negra” possui requintes sutis e sua selvageria passou pelo cadinho colonizador, falando inglês; os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números; (...) o conjunto possui uma coesão, uma coesão adrede desarticulada, tal como a arte “futurista”, (...) enfim, vêm de Nova York, cidade do progresso mecânico e palpável...¹⁰¹

Esta descrição tão fascinante e, ao mesmo tempo, ambígua por causa dos contrastes que evidencia, para alguns, podia parecer nada mais que um “modismo exótico” francês em relação à produção cultural negra. Na verdade, no articulado contexto social carioca, tal visão se relacionava também com significados bem diferentes por causa da questão racial. A

¹⁰⁰ A Ba-Ta-Clan, de Madame Rasimi, já tinha visitado os palcos cariocas em 1922 e em 1924. Em 1926, por meio do empresário italiano Nicolino Viggiani (que já tinha trazido para o Rio de Janeiro Marinetti e sua estética futurista, quase esta fosse uma *performance* artística, e que, alguns anos mais tarde, organizaria também a chegada de Josephine Baker), as exibições do grupo negro “Excentric dance” tentavam reproduzir nos seus espetáculos provocadores a mágica da *Revue Nègre* para o público carioca; do resto, a propaganda do teatro Lírico apresentava a chegada da companhia francesa da seguinte forma: “Vamos, a partir de amanhã, à noite, ter um pouco de Paris no Rio” (Barros, 2005: 78-79).

¹⁰¹ “O Teatro em Paris”, **A Notícia**, 08/01/1926 *apud* Gomes (2003a: 286).

ambigüidade do artigo que acabamos de citar parece aludir à possibilidade sempre presente de uma rejeição racial por parte do público e, ao mesmo tempo, à consciência que a valorização parisiense de um espetáculo tão manifestamente ligado às formas culturais negras que já tanto faziam parte do cotidiano da cidade pudesse, de alguma forma, favorecer uma conciliação e uma mais fácil aceitação de tal representação artística.

A partir dessas premissas, a possibilidade que se abria para que houvesse uma consistente valorização do negro como produtor cultural moderno e “ultracivilizado” criava também, na ótica de uma empresa artística em via de constituição como a Companhia Negra de Revistas, uma interessante oportunidade de negócios. Os espaços de crescimento e de lucro podiam ser imaginados a partir do simples raciocínio segundo o qual “se a mestiçagem era exaltada no teatro de revista, perante um grupo de espectadores que ia assistir uma ‘revista negra’ encenada por franceses [e norte-americanos], por que não tentar um fenômeno semelhante com material nacional?” (Gomes, 2003a: 289).

Com muita probabilidade, esse tipo de pensamento foi o que fez com que De Chocolat decidisse, em parceria com o coreógrafo português Jaime Silva, de fundar a Companhia Negra de Revistas. A experiência adquirida durante os muitos anos de trabalho no mundo do espetáculo carioca e parisiense permitiu que De Chocolat pensasse que, finalmente, tivesse chegado a hora em que a grande demanda por produtos culturais negros e o imenso sucesso entre o público parisiense pudessem ser replicados e explorados comercialmente também no âmbito carioca¹⁰². E o meio escolhido para fazer isso foi o gênero do teatro de revista.

O teatro de revista é uma forma teatral¹⁰³ estritamente ligada, por meio da sátira e da alusão¹⁰⁴, à atualidade da sociedade à qual pertence e a que se refere constantemente, tanto

¹⁰² Esse tipo de pensamento era, por outro lado, também divulgado por jornalistas que, nas suas colunas, amavam comparar a situação carioca com as realidades européias, evidenciando as particularidades do contexto no qual viviam e apoiando *in toto* o projeto que acabava de ser planejado pelo próprio De Chocolat. Assim, por exemplo, a revista **Careta** afirmava que “o ‘negrismo’ é a grande moda do momento. Paris delirou, longos meses, diante de uma companhia negra de revistas. E Josephine Baker, negra autêntica, é hoje uma das popularidades mais fascinantes do *boulevard* parisiense. Agora Londres também quis ver uma companhia negra. E mandou buscá-la em Paris. Foi a Cidade-Luz que organizou, para enviar a Londres, o Bataclan Negro. Essa curiosa *troupe* vai à Inglaterra representar a revista ‘Pessoas Negras’ que fez grande sucesso em Paris. É uma companhia de pretos autênticos. *Mas nós, que cá temos De Chocolat e a sua tribo, não devemos ter inveja de Paris nem de Londres... Negros por negros, nós cá também os temos – e dos melhores*” in “Atualidades”, **Careta**, ano XIX, n. 964, 11/02/1926, p. 23 *apud* Barros (2005: 46). Grifo nosso.

¹⁰³ Para aprofundar a diferencia entre o teatro de revista e outras formas teatrais que, de alguma forma, representam momentos do processo que se concretizou no teatro de revista como o conhecemos hoje, assim como de suas diferentes variações regionais, é interessante ver Veneziano (1996: 21-30) que, de maneira irreverente, prefere começar sua análise do que o teatro de revista não é, ou seja, não é “burleta, *vaudeville*, *féerie*, opereta, cabaret, café-concerto e, principalmente, *music-hall*”.

que, distanciado e separado dela, perderia sua essencial razão de ser. Basicamente, segundo Veneziano (1996: 28-29), essa forma de teatro pode ser definida como um

espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança [que] faz por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em revista fatos sempre inspirados na atualidade utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão. [Em geral, se caracteriza] pela sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a constante intenção cômico-satírica; a tendência em utilizar um fio condutor [que, muitas vezes, desaparece a partir da segunda metade da década de 1920]; a rapidez do ritmo. Este último é talvez uma das mais importantes características da revista: o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação, indispensável ao seu sucesso.

No Brasil, a partir do final da década de 1910, o teatro de revista apresentou um evidente processo de “abrasileiramento”. Se, de um lado, sua essência se conservou em relação aos costumes, à moda, aos prazeres e à atualidade, do outro, essa metamorfose transformou essa forma teatral em um gênero tipicamente brasileiro e em uma verdadeira “mania nacional”, “uma das formas mais expressiva do teatro [brasileiro]”¹⁰⁵.

O processo de transformação começou por meio de uma crescente importância atribuída à parte musical do espetáculo, tanto que o comentário à atualidade se identificou cada vez mais com a proposição das músicas e dos temas de maior sucesso do período. Paulatinamente, essa relação com a atualidade começou a introduzir de forma expressiva o que a cultura brasileira propunha na vida cotidiana fora dos espetáculos, até que chegou o momento em que “o teatro de revista [encontrou] a sua fórmula; misturar o carnaval popular com [o palco] que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora”. Dessa forma,

¹⁰⁴ “A alusão é um recurso de linguagem que consiste em se dizer uma coisa e fazer-se pensar em outra. O encanto da revista reside no prazer da alusão. Alusões que podem parecer sob diferentes formas: históricas (...); políticas (...); verbais, quando se utilizam de palavras que tenham duplo sentido (*double sens*) e se apresentem como um ingênuo equívoco (...) A alusão, cujos rastros se encontram nos ritos populares e nas formas carnalizadas espontâneas, é, também, um meio com que se vinga o povo da ordem social imposta”, (Veneziano, 1996: 30).

¹⁰⁵ Veneziano (1996: 116-117) é ainda mais enfática (mas profundamente ligada com a nossa tentativa de evidenciar quanto seja significativo o meio de expressão que De Chocolate e sua Companhia utilizaram) quando afirma: “[o teatro de revista] triunfou até as décadas de 1920 e 1930 (...) porque foi o gênero que melhor representou a idéia que o Brasil tinha de si. Um teatro de inverso que, ao mesmo tempo, mais contribuiu para nosso longo processo de descolonização cultural. Um teatro que instalou um estilo de representação e de humor cujos ecos se ouvem na nossa cena contemporânea. Um teatro que pode provar ao Brasil e ao mundo a olidez de uma estética nacional”

levando o carnaval em cena, a revista de tipo carnavalesco se fixaria como “o teatro de revista, não mais à brasileira, mas brasileiro”.

O passar do tempo fez com que a revista teatral se tornasse mais definida e formulada em todas suas partes, continuando a ser relacionada musicalmente ao carnaval¹⁰⁶ mas não mais tão estritamente ligada aos temas e aos tempos da festa. Por outro lado, desenvolveria também uma forte componente de espetacularização coreográfica, na movimentação cênica e nos números de dança, além de uma grande atenção à “plasticidade” das atrações estéticas femininas e aos próprios textos das peças, de uma forma tal que se determinasse um substancial equilíbrio entre a sensualidade das atrizes e a comicidade, a ironia e a força alusiva dos diálogos entre os personagens (Veneziano, 1996: 29, 34-50 e 80-94).

As características do teatro de revista, seus códigos e suas linguagens permitem, de um ponto de vista teórico-metodológico, que ele possa ser considerado “um espaço que tem grande interesse como fonte para o historiador exatamente por não fornecer visões prontas sobre os assuntos abordados, sempre possibilitando aberturas para visões alternativas” (Gomes, 1998: 38). Ao mesmo tempo, a estreita relação da revista teatral com a atualidade e com as discussões que mais interessam o público do seu tempo faz com que os assuntos (tratados alusivamente nas suas polissemias de significados) e as formas estéticas do espetáculo se tornem elementos da máxima importância para determinar o sucesso comercial da peça, fator este cada vez mais importante quando se considere também um aumento e uma diversificação qualitativa relevante da possível audiência do produto final.

Com esses pressupostos e com quanto visto anteriormente, a produção artística da Companhia Negra de Revistas, em tese, poderia satisfazer completamente as expectativas que o público variegado dos teatros cariocas esperava de uma companhia que propunha um teatro de revista tipicamente brasileiro na segunda parte da década de 1920. Se, de um lado, a modernidade e a sofisticação estética dos palcos parisiense era garantida pela reconhecida experiência de De Chocolat e do coreógrafo português Jaime Silva nesse campo, do outro, os conteúdos da produção teatral apresentada ao público garantiria a máxima aderência à atualidade tratando do debate sobre a determinação de uma caráter tipicamente nacional que, cada vez mais, estava se identificando, do ponto de vista cultural, pelo que era comumente

¹⁰⁶ “Uma mistura de ritmos carnavalescos, canções brasileiras, choros, maxixes, trechos de músicas clássicas até com ritmos norte-americanos [como ragtime, *fox-trots*, *charlestons* e *shimmies* constituía] a parte musical dessas revistas destinadas a divertir o público entre dois carnavais” (Veneziano, 1996: 80).

definido de “popular” e “negro” e que estava se tornando, paulatinamente, “nacional” e “genuinamente brasileiro”.

Na verdade, o que a Companhia Negra de Revistas poderia potencialmente oferecer não só ao público teatral, mas à opinião pública carioca na sua totalidade era muito mais que tudo isso.

A *troupe* de De Chocolat era uma Companhia Negra que se reconhecia como tal (“negra”) a começar do próprio nome e por causa da cor da grande maioria dos artistas que a compunham; além disso, ela tinha a clara intenção de reproduzir sobre os palcos brasileiros aquela “estética negra” que estava enlouquecendo a capital da cultura mundial e que já tinha se tornado a expressão mais reconhecida de tudo que era considerado moderno e do cosmopolita. O fato desses atores negros e sua proposta de “estética negra” serem também brasileiros podia ser considerado como um fator de questionamento e depreciamento decisivo em relação à qualidade final das apresentações da companhia¹⁰⁷ ou, ao mesmo tempo, como um ulterior estímulo para que aumentassem as expectativas e as curiosidades relativas ao êxito das peças¹⁰⁸.

Essas diferentes visões, posições e preconceitos constituíam uma parte integrante do debate sobre a determinação da identidade nacional, onde era cada vez mais difícil separar as componentes consideradas fundamentais, ou seja, “cultura popular”, “cultura erudita”, regionalismos, folclore, modernismos e componentes étnicas da população. A novidade que a

¹⁰⁷ Como exemplo de um tipo de pensamento que beira a filiação com ideologias ligadas ao branqueamento social e essencialmente evolucionista em relação ao nível cultural do artista negro norte-americano em comparação com os de outros países, é interessante ler o trecho seguinte, tirado de “O êxito sensacional dos artistas negros”, *A Noite*, 25/07/1926 *apud* Barros (2005: 79-80): “Não é dizer que as atrizes e bailarinas célebres se recolhem entre as africanas, cuja ignorância absoluta e desaire natural de formas e atitude não lhes permitiriam figurar qualquer atrativo apreciável a homens cultos. As ‘estrelas’ negras selecionam-se entre as populações de cor estadunidenses. Ali onde a população de sangue africano vive sob costumes civilizados, levam vida perfeitamente igual aos brancos em todos os aspectos e, sobretudo, do ponto de vista da instrução, a raça se refinou, física e intelectualmente, produzindo tipos de primeira água no gênero. (...) O negro norte-americano é um tipo à parte, na raça, e as mulheres que dali saem, a tentar a vida na arte (...) são em regra tão finas de perfil e ilustradas como as melhores européias do melhor sangue. Mas, nem sempre as chamadas ‘negras’, são de fato negras, mas tipos de cruzamentos, mulatas de grande estilo, realmente graciosas e realmente artistas. Haja vista como padrão do tipo, a formosíssima mestiça que se elegeu, há tempos, a mais bela de um dos estados negreiros da União. Tal era a delicadeza de suas linha plásticas, que poderia disputar vantajosamente um concurso de brancas desde que lhe fosse mudado o colorido de pigmento”.

¹⁰⁸ Segundo Gomes (1998: 97-98), “[Na peça de De Chocolat], que é um negro que havia morado na França escrevendo para uma platéia em boa parte branca e para uma crítica muitas vezes engajada na valorização de ‘temas nacionais’, (...) o elemento negro surge como um diferencial que atrai a curiosidade do público, mas sem gerar maiores controvérsias, pois é seguido um modelo que guarda muitas semelhanças com a maior parte das revistas do período, com o devido tributo à França, e o preconceito está ausente do texto. Com isto, parece que De Chocolat tinha consciência do apelo potencial de uma empreitada do gênero, utilizando o recente interesse pelo nacional-popular para popularizar sua revista”.

Companhia Negra introduziu para esse debate, de forma inédita no mundo teatral do Brasil até aquele momento, foi que ela dava a possibilidade de assistir uma revista “escrita, musicada, ensaiada, vestida e encenada por artistas negros [, fornecendo assim] o conhecimento de uma visão sobre os fenômenos (...) sob a ótica dos negros” (Gomes, 1998: 96). No nosso caso, esse aspecto fundamental nos deu a possibilidade de tentar entender como eles se viam e se reconheciam e de qual forma pretendiam alcançar formas de inserção social mais completas e efetivas na sociedade brasileira.

De qualquer maneira, o que apareceu desde o começo como uma certeza absoluta e inquestionável da empreitada de De Chocolat foi o fato de que o contexto brasileiro apresentava peculiaridades, resistências e preconceitos que, com toda probabilidade, o contexto parisiense de 1926 não teria evidenciado com tamanha força. Como demonstra um falso anúncio do *Jornal do Brasil* que parecia convidar artistas negros para as seleções do elenco da Companhia Negra de Revistas, essas tensões não conseguiam se disfarçar nem debaixo do aparente tom irônico e sarcástico com que a imprensa enfrentou o assunto da cor dos artistas da Companhia no momento em que a idéia de De Chocolat e de Jaime Silva se tornou de domínio público:

Precisam-se de negros e negras, para a organização de uma companhia teatral destinada a enfeitiçar o Rialto. Devem ser absolutamente retintos e não muito horrendos, idade entre 16 e 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mário Nunes no ‘JB’”¹⁰⁹.

¹⁰⁹ “Teatros”, *O Malho*, n. 1224, 27/02/1926 *apud* Barros (2005: 46 - 47). O mesmo Orlando de Barros propõe uma hipótese explicativa para o falso anúncio que acabamos de citar: “Confirmando a previsão da revista *Careta*, desde o fim de fevereiro de 1926, [circularam] as notícias de que De Chocolat estava mesmo organizando ‘sua tribo’, o que levou Mário Nunes, então crítico diário do *Jornal do Brasil*, e semanal de *O Malho*, a pilherias sobre a nova companhia que se organizava, talvez por ter assunto, pois a época era a do período pós-carnavalesco, entressafra da temporada teatral”.

CAPÍTULO III

CRÍTICAS E COMENTÁRIOS À ATUAÇÃO DA COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS NAS COLUNAS TEATRAIS DOS JORNAIS E DAS REVISTAS

Pois os senhores não queriam teatro genuinamente brasileiro?
As cousas estão pretas!¹¹⁰

Vão argumentar com a ferocidade dos brancos norte-americanos. E, com efeito, nós não linchamos, mas fazemos algo pior: nós humilhamos. Todas

¹¹⁰ “As cousas estão pretas! Teatro genuinamente brasileiro (com charge)”, **Careta**, ano XIX, n.954, 02/10/1926 *apud* Barros (2005: 95). *Vide* o elenco completo de *Tudo Preto* no Anexo I.

as relações entre brancos e negros, no Brasil, se fazem justamente na base desta humilhação. O negro mais pobre, mais ilustre, mais puro, passa a ser apenas um moleque, se experimentamos uma vaga e superficial irritação. Fingimos uma igualdade racial, que é o cínico disfarce de um desprezo militante, profundo.¹¹¹

A leitura do trecho que trata da Companhia Negra de Revistas no lacônico verbete relativo a *De Chocolat* na *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* se, de um lado, apresenta alguns erros provavelmente por causa da sua extrema síntese, do outro dá a possibilidade de conhecer de uma forma ágil e “funcional” alguns dos artistas que integravam a própria Companhia Negra:

Em 1926 [De Chocolat] formou a Companhia Negra de Revistas, a primeira do gênero no Brasil, convidando Jaime Silva, o único branco, para empresário. Estrearam no teatro Rialto com a revista *Tudo Preto*, no dia 31 de julho do mesmo ano. Dividindo a direção com Alexandre (*sic*) Montenegro, foi também um dos intérpretes, com Jandira Aimoré (mulher de Pixinguinha), Rosa Negra, Osvaldo Viana, Dalva Espíndola, Mingote, Guilherme Flores. A Orquestra, cujos componentes também eram negros, foi regida por Pixinguinha, com música de Sebastião Cirino. Apresentaram-se depois em Minas Gerais e São Paulo, com grande sucesso. Retornando ao Rio de Janeiro em 1927, a companhia passou a apresentar-se no teatro República, com a revista *Café Torrado*.¹¹²

Como visto no capítulo anterior, desde o mês de fevereiro de 1926 era notícia conhecida e comentada na cidade do Rio de Janeiro o fato de que a Companhia Negra de Revistas estava sendo formada e que De Chocolat e Jaime Silva tinham começado suas atividades e articulações para a composição e aperfeiçoamento do elenco de atores e atrizes, a arrecadação dos recursos necessários, a distribuição das respectivas tarefas e funções, a definição detalhada do tipo de proposta artística a ser apresentada ao público, o tipo de propaganda a ser veiculada para os jornais e o planejamento dos ensaios para o espetáculo. O teatro no qual se praticaram os ensaios foi o teatro Rialto¹¹³, que se tornou também o lugar da estréia da peça *Tudo Preto*.

¹¹¹ Nelson Rodrigues, *Última Hora*, 1959 *apud* Pereira (2010: 45).

¹¹² *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: ArtEditora Publifolha, 1998.

¹¹³ O teatro Rialto era localizado na Rua Chile, na esquina com a Avenida Rio Branco, ou seja, levemente fora da parte da cidade ao redor da Praça Tiradentes, tradicionalmente destinada aos espetáculos de teatro ligeiro e de

Achamos que, a esse ponto, seja importante fornecer uma resumida cronologia da breve “vida” da Companhia Negra de Revistas¹¹⁴ a partir do momento da estréia da primeira peça que ela apresentou sobre os palcos do teatro Rialto. Não é nossa intenção fazer uma crônica detalhada dos episódios que marcaram o cotidiano da companhia¹¹⁵ e de seus componentes, mas somente dar conta, de uma forma geral, dos acontecimentos que determinaram mudanças decisivas no interior da própria Companhia Negra e que, obviamente, influenciaram de forma substancial a trajetória artística e comercial planejada inicialmente. Acreditamos que, mesmo sendo alguns desses acontecimentos posteriores à apresentação das duas peças, que são o efetivo objeto da análise deste trabalho, eles possam nos fornecer uma melhor leitura do significado de um empreendimento desse tipo e do conteúdo das próprias peças e, por conseqüência, das estratégias elaboradas com a finalidade de uma maior inserção social da população negra.

Depois da aprovação do texto da peça por parte da censura policial em 27 de julho de 1926 e de uma série de variações da última hora que tiveram como conseqüência a troca da sucessão dos quadros da peça, uma sua ampliação de um para dois atos e a inserção de novos quadros com novos atores (é o caso do *Trio Martins*, grupo de músicos mirins), *Tudo Preto* estreou em 31 de julho e permaneceu em cartaz até o dia 1º de setembro com um ritmo que previa a normalidade de três sessões cotidianas de apresentações. Em seguida, passados somente doze dias de apresentações da peça *Preto e Branco* (cujas autorias eram atribuídas a Wladimiro di Roma), *Tudo Preto* voltou em cartaz até o dia 19 de setembro, dia em que a Companhia Negra de Revistas deixou o Rio de Janeiro e se dirigiu para Niterói para começar uma excursão que previa sua parada final em São Paulo.

entretenimento geralmente considerado mais barato e menos sofisticado. Ao contrário, o estabelecimento, que alternava sua atividade como cinema, teatro e cine-teatro, era colocado em uma parte da cidade geralmente freqüentada pela elite. Em uma entrevista de duvidosa autenticidade (por causa de sua ironia marcadamente racista), o dono do teatro Rialto, o empresário ítalo-americano Angelino Stamile, afirmava que a idéia de abrigar a companhia de De Chocolat lhe veio para trazer no Rialto todos os tipos de público da cidade: “Tento o público das cozinhas!... fecho contrato com o De Chocolat para a estreia aqui, da Companhia Negra de Revistas! Bem pode ser que o público se comova... e apareça!”, “O Rialto e a sua cábula”, **O Malho**, ano XXV, n. 1243, 10/07/1926 *apud* Barros (2005: 74-75).

¹¹⁴ Em relação à breve existência da Companhia Negra de Revistas, Barros (2005: 229) evidencia que, de qualquer maneira, “as iniciativas teatrais raramente duravam mais que [um ano], dissolvendo-se as trupes com freqüência, obrigando os artistas a migrar para outra formação que, por sua vez, também não demorava a findar-se”.

¹¹⁵ Como já afirmado na introdução, o livro de Orlando de Barros (2005) é com certeza a referência absoluta (e também a nossa) nesse sentido, fruto de uma ótima e detalhada pesquisa nos jornais e nas colunas especializadas nas atualidades teatrais daquele período.

Em 25 de setembro, *A Pátria* publicou uma carta de De Chocolat na qual ele anunciava sua saída da Companhia Negra¹¹⁶, mas as apresentações de *Preto e Branco* em Niterói continuaram regularmente. Cinco dias depois, juntamente a vozes segundo as quais alguns atores teriam abandonado a Companhia Negra de Revistas, agora de Jaime Silva, para seguir as iniciativas de De Chocolat, alguns jornais anunciaram que este teria organizado uma nova *troupe* de artistas negros, a Ba-Ta-Clan Preta, que apresentaria entre suas *vedettes* a famosa Deo Costa, chamada de “Vênus de Jambo”¹¹⁷. A começar desse momento, teve início uma intrincada seqüência de separações artísticas, brigas e interdições judiciais relativas a títulos de peças e atribuições de autorias contestadas entre as duas companhias “negras”, além de inúmeras desistências ou integrações de artistas mais ou menos conhecidos e famosos (com certeza, o mais conhecido entre eles foi o Pequeno Otelo, que integrou em São Paulo a Companhia Negra de Revistas de Jaime Silva por um breve período e que, em seguida, se afirmou artisticamente com o nome de Grande Otelo) e na sua maioria negros. Muito mais longeva do que a Ba-Ta-Clan Preta, a Companhia Negra de Revista atuou em muitas cidades do interior paulista, do Nordeste (grande foi o sucesso em Recife e em Salvador) e no Rio Grande do Sul, até o começo do mês de julho de 1927.

Na Bahia, a imprensa informou da possibilidade de uma excursão da Companhia no exterior, no Uruguai e na Argentina, notícia que teve uma formal repercussão negativa em uma das reuniões periódicas da SBAT (Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais)¹¹⁸. A definitiva recusa à concessão da autorização para representações teatrais ao estrangeiro foi

¹¹⁶ A carta, datada “Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1926”, de forma irônica afirmava: “Aos meus amigos, admiradores e inimigos também, declaro que deixei a direção da Companhia Negra de Revistas, por não ter querido o meu querido sócio e amigo Sr. Jaime Silva, assinar o contrato, que há muito devia estar assinado. Consta que o Sr. Raul Zaloma, assumiu a direção da dita Companhia, tendo, desde ontem, prestado os seus bons serviços como ensaiador. Ao meu distintíssimo sócio, amigo e grande artista, o rei da cenografia Sr. Jaime Silva. Agradecimentos pelo tempo que passamos em adorável convivência. *Hode* (sic) *mihi cras tibi* [ou seja, em latim, ‘hoje a mim, amanhã a você’]”, Carta de De Chocolat ao **A Pátria**, “Nos teatros”, 25/09/1926 *apud* Barros (2005: 131).

¹¹⁷ Entre outras coisas, Deo Costa se tornaria também sócia de De Chocolat no negócio.

¹¹⁸ “O Sr. Bastos Tigre participa que, chegando ao seu conhecimento que os empresários Jaime Silva e Avelar Pereira pretendem levar à Argentina e ao Uruguai a Companhia Negra de Revistas, o que redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse *atentado aos foros da nossa civilização*”, Ara da Sessão do Conselho Deliberativo de 05/07/1927, **Boletim da SBAT**, ano IV, n. 37, julho 1927, p. 296 *apud* Barros (2005: 230). Grifos nossos. A frase frisada tem que ser colocada em um contexto histórico e cultural das relações entre Argentina e Brasil que, do lado brasileiro, apresentava o “incômodo” da presença negra nacional como contraponto ao preconceito contra a população brasileira de origem africana na Argentina. É interessante ver como esse relacionamento entre os dois países baseado no preconceito de cor (que se tornou também diplomaticamente problemático a partir de episódios aparentemente marginais como comentários injuriosos em relação a jogos de futebol de 1920) é analisado pela sensibilidade de Lima Barreto em Silva (2005).

decisiva para as sortes da Companhia Negra de Revistas: de fato, a partir do momento em que ela voltou ao Rio de Janeiro não houve mais notícias ou vestígios dela.

O artigo de um jornal paulista que se ocupava de comentar o sucesso que as companhias negras estavam tendo entre o público carioca e paulistano e, ao mesmo tempo, as polêmicas dificuldades que estavam tendo no cotidiano de suas atividades se torna, para nós, uma fonte importante a partir de um duplice ponto de vista: de um lado, exemplifica muito bem as problemáticas de vários tipos que as duas companhias negras estavam enfrentando e, do outro, de forma funcional ao percurso que estamos efetuando neste trabalho, não deixa de evidenciar enfaticamente quanto importantes e articuladas fossem as discussões levantadas na opinião pública sobre a situação da população negra a partir da atuação dessas companhias negras. Vale a pena citar um amplo trecho desse artigo:

As companhias negras de revistas ingressaram entre nós sob uma atmosfera simpática, embora o substrato dessa boa disposição pública fosse a efervescência de sentimentos nacionalistas, que se agitam com frequência na alma popular. Os teatros ficam cheios, o entusiasmo público vibrou, noites a fio (...); os jornais, refletindo com justiça as manifestações das platéias, consignaram com frases laudatórias o talento, a harmonia e a vocação dos pretos, acionados por uma visível dose de esforços gerais. *O preto viveu intensamente como assunto central das palestras*; os ataques das senhoras que lutam com a falta de empregadas encartaram-se aos elogios dos adoradores de originalidades e às dissertações dos apóstolos da liberdade individual; bem ou mal, *a negrada foi discutida, adquirira vida própria...* Subitamente, os horizontes também ficam turvos, para agravar o negrume geral. Estourou uma crise, ontem, com a declaração pública de uma artista que se autodenomina, numa linguagem meio macia, “Vênus de Jambo”, desligando-se do conjunto cor de burro quando foge... e ainda mais: o caso veio coincidir justamente com a chegada de uma carta [que pretende provar] que De Chocolat não é o co-autor da revista “Na penumbra...”, como tem sido divulgado, e que o título foi usurpado (...). A carta é longa e insiste sobre os direitos autorais violados, com as suas conseqüências, derramando-se para os tribunais e para a imprensa. A atriz resignatária é parte saliente, como sócia da companhia. Haverá alguma relação entre a desistência que ela acrescentou, ontem, abruptamente, e as revelações que também abruptamente nos acaba de fazer o nosso missivista? A companhia preta deve aclarar esse ponto.¹¹⁹

Na verdade, como frisado por Barros (2005: 96 e 98), os comentários e as críticas das colunas especializadas dos jornais em relação às apresentações das peças da Companhia Negra de Revistas se caracterizavam mais pela prevalência do interesse sobre os conteúdos

¹¹⁹ “S.L.”, “Um ponto que os pretos devem aclarar...”, **Correio Paulistano**, 17/11/1926 *apud* Barros (2005: 179).

temáticos e o respeito das convenções do próprio gênero teatral revisteiro do que a análise do que Barros define o “aspecto ideológico” da própria peça, ou seja, as questões que tinham a ver com problemas mais especificamente relativos à cultura e à definição da identidade brasileira¹²⁰. Dessa forma, parece que o que estava efetivamente em discussão, para a crítica carioca, era comparar a atuação da Companhia Negra de Revistas com as revistas negras européias (parisienses ou de importação, como a Ba-Ta-Clan francesa), quase que estas constituíssem um padrão de avaliação consistente para o negro (e a negra) brasileiro em relação à sua capacidade de atuação nos teatros, primeiro passo simbólico “fora das cozinhas” e dentro da sociedade.

No último mês antes da estréia de *Tudo Preto*, como era normal no âmbito teatral já que era esse o período durante o qual os cronistas começavam a freqüentar os ensaios, os periódicos especializados começaram a noticiar com regularidade sobre a peça e os atores, assim como sobre outras curiosidades relativas à Companhia Negra de Revistas. Nesse âmbito, é possível ver que havia com freqüência uma avaliação positiva dos números de danças das *girls* da companhia, já que, como afirmavam as colunas de um jornal, “é digna de admiração a extraordinária habilidade das pretas componentes do corpo de baile da Companhia Negra de Revistas (...). Os passos mais difíceis são executados pelas bailarinas com extraordinária precisão em poucos ensaios”¹²¹. Também a fase dos “ensaios de apuro” foi muito apreciada: Pixinguinha e a orquestra composta por instrumentistas de primeira qualidade por ele conduzidos “coloriram” do jeito apropriado e com grande maestria a música original de Sebastião Cirino¹²².

Barros (2005: 77 e 71-72) define como “fabricação do produto” o período que antecedia a estréia de uma peça. Neste período, quase de forma ritual, todos os jornais

¹²⁰ Quando isso de forma excepcional acontecia se dava por meio de um discurso que focalizava sua atenção sobre a excentricidade e o exotismo da produção teatral, ou seja, tentando reproduzir uma visão de tipo europeu juntamente a seu “negrismo” exótico. Pode ser que, como afirma Gomes (2003a: 349), isso aconteça também porque “A Companhia Negra de Revistas [vinculando sua imagem a um imaginário moderno e cosmopolita,] não pareceu desprezar nenhuma das formas de atrair o público. Entre as estratégias pode-se notar a exaltação das peculiaridades da ‘gente da raça’ e da brasilidade [a partir] de um cenário onde o elemento exótico tinha forte apelo”. Um exemplo disso é um anúncio da companhia sobre todos os jornais cariocas dois dias antes da estréia que chamava o público para assistir “o mais original dos espetáculos até hoje visto no Brasil: Companhia Negra de Revistas, no teatro Rialto” com “32 figuras do elenco! Uma bailarina clássica! Uma excêntrica! 18 Nigrolemas Girls!”.

¹²¹ “Palcos e salões”, *Jornal do Brasil*, 07/07/1926 *apud* Barros (2005: 70)

¹²² “Palcos e salões”, *Jornal do Brasil*, 09/07/1926 *apud* Barros (2005: 71).

apresentavam basicamente as mesmas notícias, praticamente da mesma forma, notícias que eram quase sempre positivas e destinadas a alimentar a curiosidade do público sobre a estréia do espetáculo; a esse propósito, não seria muito ousado suspeitar de manobras de propaganda orquestradas conjuntamente pelos empresários produtores da peça, as companhias e os próprios meios de comunicação com a finalidade de incrementar a expectativa entre os espectadores. No nosso caso, também o período que antecedeu a estréia de *Tudo preto* pode tranquilamente ser definido como o da fabricação do produto que a Companhia Negra de Revistas estava preparando. Assim, com o passar dos dias, quase todos os componentes da peça foram citados e enaltecidos nas suas diferentes atividades e funções pelos jornais. Se, em relação às artistas, “a iniciativa brasileira [de teatro negro] tinha de dar certo, tanto artística como financeiramente [porque] *Tudo Preto* tinha gente de valor, capaz de afiançar o sucesso, como Dalva Spíndola, Jandira Aimoré [e] Rosa Negra”¹²³, também a parte relativa aos cenários (que apresentava “tal perfeição e deslumbramento dessas maravilhas, que o público varado de assombro [ficaria] estático, delirante”¹²⁴) não podia não dar certo, já que tal trabalho era de responsabilidade do talento de Jaime Silva, muito conceituado no âmbito teatral e considerado entre os melhores cenógrafos do Rio.

Uma reportagem diretamente dos palcos do Rialto a poucos dias da estréia informava os leitores que os ensaios estavam indo muito bem e, de uma forma meio obscura, que a relação entre o cenógrafo português e *De Chocolat*, “o querido cançonetista improvisador”, era baseada sobre o princípio de que “sem independência não há arte nem artista”¹²⁵.

A oportunidade dada pela “exposição”, ou seja, uma representação preliminar convencional da peça para a imprensa que, segundo Mário Nunes, determinou a intervenção da polícia por causa do grande número de curiosos que engarrafavam a Avenida para ver uma contemporânea exposição fotográfica das “estrelas” da Companhia que se dava na entrada do teatro Rialto¹²⁶, reforçou os elogios à *mise-en-scène* de *De Chocolat* e do ensaiador argentino Alejandro Montenegro e solicitou o público de se munir com antecedência de bilhetes em vista da estréia que prometia encher o Rialto.

Na véspera da estréia, um artigo de *A Pátria* relacionou explicitamente a cor dos artistas “arregimentados por *De Chocolat*” com o cosmopolitismo parisiense e a pergunta

¹²³ “Palcos e salões”, **Jornal do Brasil**, 08/07/1926 *apud* Barros (2005: 71).

¹²⁴ “Os cenários da Companhia Negra de Revistas”, **A Pátria**, 02/07/1926 *apud* Barros (2005:71).

¹²⁵ “Dalva Spíndola”, **A Pátria**, 22/07/1926 *apud* Barros (2005:77).

¹²⁶ “Palcos e salões”, **Jornal do Brasil**, 28/07/1926 *apud* Barros (2005: 81).

retórica final era, com certeza, um sinal de apoio ao que estavam fazendo esses artistas negros e “naturais do Brasil”: “Avultará, na história que se há de compor algum dia, como um parágrafo pitoresco, assinalado em ‘negrito’... E, afinal, desde que vimos acolhendo tanta criação cosmopolita de engenho negro – o *cake-walk*, o *jazz-band*, etc. – por que não prestigiar esse esforço de aperfeiçoamento da raça que é, aliás, a natural do país?”¹²⁷

Obviamente, não toda a imprensa demonstrava essa boa disposição em relação ao êxito e, sobretudo, à própria presença da Companhia Negra de Revistas no teatro Rialto. Às vezes, somente o mero fato de qualquer elemento estar territorialmente fora do lugar para ele “estabelecido” na geografia social e cultural da cidade¹²⁸ criava a oportunidade para a publicação de opiniões que manifestavam, de forma radical, a não aceitação de situações em que algo julgado como moralmente inaceitável se tornava, ao contrário, realidade. Entre outros, o exemplo apresentado pelo artigo que segue é particularmente significativo:

Cobrindo a fachada de um edifício, em plena Avenida, os meus olhos divisaram um grande cartaz com o dístico: *Tudo preto...* Depois de fixá-lo demoradamente, entrei a conjeturar coisas, cada qual a mais negra. Apesar de tenaz campanha do mestre Teixeira Mendes, para o país viver às claras, sob o lema do Positivismo, a nação usa os óculos escuros do pessimismo e vê tudo preto...

(...) Descobri que se tratava de coisa mais gaiata. E, para ver, *tudo preto* não me foi necessário usar óculos escuros... Fui direto ao *guichet* do teatro e, trocando um papelucho por outro, conquistei uma cadeira no recinto. Depois compreendi o letreiro do cartaz, ou melhor, não entendi coisa alguma... Tratava-se de uma companhia de revistas, uma companhia de negros autênticos, que haviam desertado do nosso serviço doméstico para o palco da Avenida.

Orquestra preta, piadas pretas, *black-girls* exibindo a sua negra nudez, um ambiente que abalava o nosso sentimento estético (...). Era preciso realmente que o teatro tivesse descido de nível, entre nós, para que alguém se lembrasse de organizar uma companhia de negros, instalando-a em pleno coração da cidade.

(...) O teatro é a manifestação suprema da Arte. Os que amam exclusivamente a arte pela forma compreendem (...) que o teatro é, de todas

¹²⁷ “Jaime Silva, o artista da cor, e os seus artistas ‘de cor’” de Ruben Gill, *A Pátria*, 30/07/1926 *apud* Barros (2005: 81-82).

¹²⁸ A sobreposição de uma perspectiva de exclusividade de tipo social ou étnico à geografia física de um contexto urbano é com certeza um exercício fascinante, mas que se presta a questionamentos quando não suficientemente relativizado. Indicadores culturais e, conseqüentemente, de pertencimento social ligados aos diferentes bairros do Rio de Janeiro já estavam presentes na crônica de Olavo Bilac “A dança no Rio de Janeiro” que foi publicada na revista *Kosmos* de maio de 1906, que descrevia a “geografia” da prática das danças na Capital Federal. Por outro lado e, de alguma forma, “a partir de baixo”, o livro de Moura (1995) territorializa a presença da imigração baiana a partir do final do século XIX, na zona portuária da cidade carioca e na Cidade Nova.

as formas e processos de arte, o que mais exalta e cabalmente satisfaz às aspirações dos estetas puros.

Mesmo no teatro de revistas, nós vamos buscar emoção para os nossos sentidos, procurando a beleza no ritmo das danças e da música. E para haver beleza é preciso haver harmonia.

Por isso, repetimos, não atinamos com a intenção de empresários do novo gênero de teatro.

Falhando, pois, o objetivo de arte, resta o aspecto mercantil da empresa. Este, porém, tem de falhar, absolutamente, integralmente, porque a cabula famosa do teatrinho da Avenida é invencível.

E, graças ao Azar, ficaremos em breve livres do triste espetáculo, da feira de criaturas humanas que não merecem o aviltamento de ser expostas como alvos da curiosidade malsã.¹²⁹

Este texto do cronista Mário Poppe, concentrado em descrever uma estética artística amplamente ultrapassada pelas experiências parisienses e ligado a uma visão positivista e elitista de tipo marcadamente excludente, se, de um lado, faz concessões em relação à consideração do gênero do teatro de revista como efetiva forma teatral, do outro, parece rígido na sua exclusão dos negros como capazes de representar algo de artisticamente aceitável. O lugar deles parece definido *a priori* pela sua “negra” e imutável nudez que, se em Paris se estava transformando em algo de esteticamente e artisticamente procurado por causa da sua modernidade, no Rio de Janeiro só poderia ser objeto de uma curiosidade depravada e moralmente malsã.

Contrariamente aos auspícios negativos, a estréia de *Tudo Preto* foi um sucesso e o público lotou as duas sessões do dia da estréia¹³⁰. Os dias seguintes continuaram se caracterizando por uma série de “enchentes” consecutivas de público que, de forma entusiasta, lotava o Rialto para se divertir assistindo a peça da Companhia Negra de Revistas.

As críticas, mesmo quando não entusiastas, eram basicamente positivas em relação a quanto estava sendo apresentado. O conhecido jornalista Mário Nunes, na sua coluna teatral, evidenciou o fato de que as fracas expectativas da parte de público mais duvidosa ou mais preconceituosa foram amplamente frustradas:

Duas vezes repleto para um público que queria divertir-se, com o grotesco e o ridículo. Enganou-se: assistiu a espetáculo normal deveras interessante,

¹²⁹ Mário Poppe, “Tudo preto”, **Fon-Fon**, 07/08/1926.

¹³⁰ Fato que era absolutamente inédito no Rialto de acordo com as palavras de Lincoln de Souza, “‘Tudo Preto’, revista em dois atos pela Companhia Negra de Revistas, em ‘première’ no Rialto”, **A Pátria**, 01/08/1926 *apud* Barros (2005: 86-87).

interpretação correta, ditos de espírito de *comperage*, números de canto e dança, bem executados e marcados, e até mesmo, revelação de pendores artísticos que deixaram a melhor das impressões. (...) *Inútil nos parece acumular aqui considerações filosóficas ou sociais...* A raça negra quer evidenciar suas capacidades artísticas entre nós. Oxalá o consiga e se esforce ardentemente pelo seu adiantamento e ilustração. Se houve quem fosse, ontem, ao Rialto, pensando que ia ter larga oportunidade de chacotear, muito outro terá sido o ânimo com que saiu. É essa uma iniciativa curiosa que merece aplausos.¹³¹

Em relação aos artistas, a boa atuação dos atores e das atrizes mais conhecidas (Rosa Negra e Jandira Aimoré foram as que mais se destacaram) foi acompanhada pela inesperada boa *performance* dos artistas com menos experiência, como se percebe nas palavras de Osvaldo Quintiliano, segundo o qual “as coristas nada lhes ficaram a dever, afinadas, pisando a cena com desembaraço, seguras e uniformes nas marcações. Cantando, faziam-se todas compreender, mesmo em conjunto, tais os cuidados da pronúncia”¹³². Os números musicais se destacaram e, de fato, um dos verdadeiros triunfadores da estréia foi Sebastião Cirino¹³³ juntamente a suas músicas (em parte originais e em parte compiladas). Uma das músicas originais, *Cristo nasceu na Bahia*, um samba amaxiado com música do próprio

¹³¹ Nunes, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956, v. 3, p. 51 *apud* Barros (2005: 86). Grifo nosso. Evidenciamos, como já expresse anteriormente, quanto fosse anômalo para os jornalistas de crítica teatral tratarem assuntos que implicassem com “considerações filosóficas e sociais” e discussões que saíssem de um discurso puramente artístico. Dessa forma, tal discurso parece ter a intenção de estigmatizar a excentricidade e a “curiosidade” que essa produção teatral negra deveria despertar no espectador carioca daquela época.

¹³² Osvaldo Quintiliano, “No Rialto”, **O Jornal**, 01/08/1926 *apud* Barros (2005: 89-90).

¹³³ Vale a pena resumir brevemente a vida do compositor negro Sebastião Cirino para mostrar como as capacidades, a aplicação e o talento artístico podiam mudar radicalmente o rumo da existência de um negro naquele período. Nascido em 1903 em Juiz de Fora (MG), Sebastião Cirino migrou para o Rio de Janeiro em 1913 para trabalhar em uma casa de família, mas, abandonado, acabou morando na rua e foi preso por vadiagem e levado à Colônia Penal de Dois Rios, na Ilha Grande. Na colônia, aprendeu a tocar pistom e trompete na banda dos presidiários. Decidiu entrar no Exército e foi transferido para a Bahia com o 56º Batalhão, mas em 1920 deu baixa e, como trompetista trabalhou no Cine Guanabara, em Botafogo. A partir de 1921, começou a escrever músicas para blocos carnavalescos e, em 1923, com Donga (que tinha, naquela época, já deixado o grupo de “Os Oito Batutas”), participou como pistonista ao conjunto de “Os Oito Cotubas” no cabaré Fênix e, em seguida, entrou no grupo “Brazilian Jazz” que estreou no Cinema Central. Em 1925, foi gravada sua primeira composição (“Seu Floreste, você vai”) pela Odeon. Em 1926, trabalhou com a Companhia Negra de Revista e, com Duque, conseguiu gravar também o maxixe “Eu fui viajar” na Odeon. No mesmo ano, com o conjunto “Carlito’s Jazz Band”, acompanhou a companhia teatral Ba-Ta-Clan de Madame Rasimi em uma excursão no Nordeste brasileiro e na Europa. Atuou com o conjunto em Lisboa e, desligado da companhia, com o conjunto foi para Paris e atuou no cabaré Palermo e no Café Anglais. Em Paris, deixou o “Carlito’s Jazz Band” e se aperfeiçoou como violinista, apresentando números de música francesa, brasileira e música erudita. Na França, recebeu do governo francês a Cruz de Honra de Cavaleiro da Educação Cívica pelas numerosas exibições gratuitas e beneficentes que deu no período de sua estadia francesa e fez parte da sociedade arrecadadora de direitos autorais. Morreu em 1968. Ver o site <www.dicionariompb.com.br/sebastiao-cirino>, acessado em 04/06/2012.

Sebastião Cirino e a letra de Duque, se tornou um grande sucesso do carnaval seguinte e chegou a ser gravada e comercializada¹³⁴.

Também os dois responsáveis da Companhia Negra de Revistas, De Chocolat e Jaime Silva, tiveram suas tarefas particulares avaliadas no curso do espetáculo. Em relação à cenografia, mesmo não tendo descrições acuradas de como ela foi preparada na apresentação da estréia, o trabalho de Jaime Silva foi unanimemente considerado bastante moderno e sofisticado. De Chocolat, em qualidade de ator e de autor da peça, teve seu esforço bem avaliado, mas não de uma forma clamorosa. Mais uma vez, a maioria das avaliações da imprensa eram relativas ao tipo de linguagem e de códigos “revisteiros” usados, mas algumas começavam, timidamente, a enfrentar um discurso sobre a estética “negra” da peça e sua coincidência com a representação de “coisas nacionais” por meio de atores negros. Assim, por exemplo, se de um lado era evidenciado o fato de que De Chocolat tinha “[dominado] da melhor forma possível os tropeços naturais a um tal empreendimento, pois não possuímos artistas pretos”, do outro também se afirmava que

Não há em ‘Tudo preto’ uma só frase que não possa ser ouvida por famílias. Charges de atualidade, trocadilhos de espírito, jogo de frases, narrações cômica, apresentação de coisas nacionais, à maneira do teatro moderno (...). A revista é um trabalho sem pretensões, que o seu autor traçou para o fim a que se destinava e também com o fito de divertir o espectador (...) Arranjada à moderna, é uma sucessão de quadros de fantasia, de cenas cômicas e números de cortina, com uma apoteose aos nossos homens de cor que se tornaram notáveis.¹³⁵

Como se verá de uma forma mais detalhada no próximo capítulo, a escolha de De Chocolat de marcar a Companhia e sua produção artística (a atuação em cena, mas sobretudo, e de forma específica, as músicas e as danças) a partir da característica cromática da totalidade (ou quase) dos artistas que a integravam¹³⁶ se relacionava também com a necessidade de

¹³⁴ De acordo com o site <www.dicionariompb.com.br/sebastiao-cirino> (acessado em 04/06/2012), a música foi apresentada na peça *Tudo Preto* pela *vedette* Dalva Espíndola. No mesmo ano, a composição foi gravada por Artur Castro e coro e pela American Jazz Band de Sílvio de Souza por conta da Odeon. A música *Cristo nasceu na Bahia* pode ser escutada em <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/03/cristo-nasceu-na-bahia.html>>, acessado em 06/05/2012.

¹³⁵ Osvaldo Quintiliano, “No Rialto”, *O Jornal*, 01/08/1926 *apud* Barros (2005: 92-93).

¹³⁶ Barros (2005: 110) afirma que a cor, para De Chocolat, “foi intencionalmente usada como um ‘trunfo’ mediador do espetáculo, e tal se pode atestar pelos próprios títulos apelativos das peças que representou (...). Aliás, a idéia de que a Companhia estava seduzindo as empregadas domésticas para transformá-las em artistas é culpa do texto de *Tudo preto*, em que havia um quadro, [o primeiro], especialmente criado para trocar as aspirantes a artistas”.

atribuir um caráter negro (e brasileiro) esteticamente moderno a tudo que tivesse a ver com a tradição e os hábitos dos personagens que atuavam sobre o palco do Rialto¹³⁷.

Hermano Vianna (1995: 19-25) e Monica Pimenta Velloso (2010: 59-61), na descrição da atmosfera em que se deu o famoso encontro carioca de 1926, articulado por Manuel Bandeira, entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villalobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha afirma que o jovem Freyre foi acompanhado por Sérgio Buarque e Prudente de Moraes Neto ao teatro Rialto para assistir o espetáculo *Tudo Preto*, apresentado pela Companhia Negra de Revista. Dessa experiência, Prudente de Moraes Neto escreveu suas impressões em um artigo (publicado pela *Revista do Brasil*¹³⁸) que nos permite perceber quanto alguns intelectuais estavam prontos para perceber e comentar de uma forma adequada o discurso estético proposto por De Chocolat, discurso que se colocava plenamente dentro do debate sobre o papel do negro no contexto de uma identidade nacional brasileira considerada de um ponto de vista cultural:

Os negros desta companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, são admiráveis. É imprescindível que seus diretores compreendam *o perigo que pode lhes trazer qualquer passo em falso*. Mas, se souberem manter o espírito brasileiro que, consciente ou inconscientemente, os tem conduzido, a Companhia Negra será a melhor tentativa feita até aqui para a criação do nosso teatro.¹³⁹

Qual poderia ser o “passo em falso” ao qual se refere Prudente de Moraes no seu artigo? Um apoio financeiro pedido a alguém errado? Uma proposta artística não tão adequada como, ao contrário, foi a de *Tudo Preto*? Uma exagerada acentuação do efetivo caráter “negro” do que era considerado “genuinamente brasileiro” e que, em alguns ambientes, não seria muito bem recebido e aceito, ainda mais em um período no qual o debate intelectual sobre mestiçagem e identidade nacional parecia já estar se concentrando naquele processo que

¹³⁷ De acordo com Barros (2005: 96), uma reportagem de ‘Lua’ (‘Tudo Preto’, **A Pátria**, 03/08/1926), na descrição de seus sentimentos depois da visão da peça, se expressa da seguinte forma: “Depois de refrescarmos a alma com as pilhérias da revista, onde ondulam frases cristalinas, sambas, canções, melodias que comovem, todo genuinamente brasileiro, caracteristicamente brasileiro”.

¹³⁸ “Através da *Estética* e da *Revista do Brasil* [da qual Sérgio Buarque de Holanda e Prudente Moraes Neto assumiram a direção do corpo editorial], esboça-se um caminho construído à contramão da ordem. Entendia-se que essa devia deixar de ser espaço restrito, composto apenas pelos ‘homens sábios’. Dissociados das expressões das camadas populares e das raízes da brasilidade, eles certamente perderiam o elo com o conjunto” (Velloso, 2010: 61).

¹³⁹ Prudente de Moraes Neto, “Tudo preto”, **Revista do Brasil**, ano 1, n. 1, 15/09/1926, p. 28 *apud* Barros (2005: 97). Grifos nossos.

resultaria na publicação de *Casa-grande e senzala*, em 1933? Objetivamente, é difícil responder a esse tipo de perguntas. De qualquer forma, o que nos parece importante é o fato de que o discurso estético “moderno” de De Chocolat, escrito nas formas e segundo os códigos da linguagem polissêmica do teatro de revistas, pudesse ser interpretado como absolutamente atual por alguns dos intelectuais que se interessavam ao fermento que a cultura artística carioca estava propondo naquele período.

As primeiras entrevistas aos jornais de Jaime Silva e de De Chocolat depois da estréia pareciam se concentrar sobre assuntos diferentes do tipo de problemática que acabamos de considerar. Ao contrário, tais declarações eram mais preocupadas em apontar reciprocamente a causa do sucesso da estréia e dos primeiros dias de apresentação de *Tudo Preto* na habilidade e competência do parceiro de direção da Companhia Negra¹⁴⁰.

Neste quadro idílico de troca de gentilezas, nossa atenção é atraída por algumas palavras dos entrevistados que pretendiam dar conta e reconhecer publicamente o esforço e a dedicação total de toda a *troupe* artística durante os ensaios para conseguir o resultado final favorável tão apreciado. Acreditamos que seja importante analisar o motivo pelo qual essas palavras meritórias em relação à abnegação dos artistas negros fizessem constantemente referência a sua cor, de uma forma que, se não fosse julgada desnecessária, parecia mais finalizada a facilitar a recepção do produto artístico da Companhia Negra de Revistas entre o público do que conotar artisticamente sua produção.

Jaime Silva não se declarava preocupado com os lucros ou os possíveis fiascos de empreendimentos teatrais como o da Companhia Negra de Revistas: nas suas palavras, seu interesse maior estava na “vitória artística da gente de cor”. No caso específico de *Tudo preto*, o artista português acreditava que boa parte do bom êxito se devia “aos extraordinários, inteligentes e deliciosos pretinhos artistas que [De Chocolat] tão bem e com tanta arte *arregimentou*”; com isso, certo da próxima afirmação do teatro negro no Brasil, Jaime Silva se sentia livre para declarar também que “[adquiriu] a consoladora certeza de que, no teatro, a gente de cor, que tanto venero, conscienciosa e inteligentemente, *não se [limitava] a pôr em ação a lei fatal descoberta por Darwin, a luta pela vida*”¹⁴¹.

¹⁴⁰ De Chocolat, por exemplo, afirmava que “Não é a mim a quem deveis felicitar, mas sim a Jaime Silva, o extraordinário artista, por isso que foram a sua arte, os seus capitais e os seus conselhos os motivos únicos do nosso triunfo”. “Duas palavras com De Chocolat”, **A Pátria**, 06/08/1926 *apud* Barros (2005: 98).

¹⁴¹ ‘Lua’, “Tudo Preto”, **A Pátria**, 03/08/1926 *apud* Barros (2005: 98). Grifos nossos.

De Chocolat, por sua conta, com a mesma intenção de evidenciar o alto grau de abnegação e de sacrifício que tinha caracterizado a maneira de preparar a apresentação da peça por parte dos atores da Companhia Negra, enfaticamente afirmava: “Não imaginam como estou satisfeito. *Os pretinhos da minha companhia são, na sua totalidade, dóceis, inteligentes, educados e disciplinados.* Chega (*sic*) a comover os exemplos de disciplina e de aplicação que neles tenho observado”¹⁴².

Tentando uma análise e uma interpretação das palavras de Jaime Silva e De Chocolat, o que nos parece (e que evidenciamos em itálico nas declarações que acabamos de citar) é que houve a tentativa de explicar publicamente o excelente êxito da peça teatral totalmente idealizada e apresentada por uma companhia de artistas negros por meio da extrema atitude ao comprometimento e à abnegação ao esforço e ao trabalho, elementos que não eram geralmente considerados algo “natural” para a índole dos artistas negros para os quais, ao contrário, o que era natural era “*a luta pela vida*” de tipo darwiniano. Assim, foi necessário que eles aprendessem disciplinadamente (“*dóceis*”, “*educados*”, “*disciplinados*”) e interiorizassem para seu próprio bem (“*inteligentes*”) tais atitudes em relação a sua profissão. Esse processo parecia quase corresponder a uma forma de moralização dos atores negros, processo considerado necessário para que eles conseguissem obter resultados relevantes na própria atividade, quase uma forma de “embranquecimento moral”¹⁴³ que tornaria as qualidades daqueles atores negros brasileiros comparáveis com a seriedade, o comprometimento e o sacrifício tão comuns aos atores brancos¹⁴⁴.

¹⁴² “Duas palavras com De Chocolat”, **A Pátria**, 06/08/1926 *apud* Barros (2005: 111). Grifos nossos.

¹⁴³ Relativamente à realidade da comunidade negra de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, Domingues (2002: 576-577) afirma que “ao assimilarem os valores sociais e/ou morais da ideologia do branqueamento, alguns negros avaliavam-se pelas representações negativas construídas pelos brancos. Era necessário ser um ‘negro da essência da brancura’. (...) Para se afirmar nos valores considerados nobres pela sociedade inclusiva, o negro não devia ingerir bebida alcoólica, assim como não devia jogar, drogar-se, freqüentar o ambiente da malandragem. Pelo contrário, devia defender sem tréguas a moral e os bons costumes da classe dominante, ser religiosamente católico, honrado, regrado e cumpridor de seus deveres. Condenava-se a boemia, a prostituição, as religiões de matriz africana, a prática da capoeira, o samba, enfim, o negro devia possuir um comportamento puritano”.

¹⁴⁴ De cunho marcadamente racista, a seguinte citação de um trecho de um artigo da revista *Careta* pode nos ajudar a entender quanto fosse presente a sombra desse imaginário “embranquecido” na análise do que estava acontecendo sobre os palcos parisienses, dominados pela figura de Josephine Baker. A artista americana era vista como “uma mulata de formas elancadas (*sic*) de anglo-saxônica, mas cuja fisionomia, gestos, danças e voz guardam todo o ritmo e toda a estranheza da raça originária... (...) Que inveja deve ter o Rio de Paris, quando sai do Rialto e se lembra de Josephine Baker...” . “Atualidades”, **Careta**, n. 950, 28/08/1926, p. 22 *apud* Bastos (2005: 112-113). Mais especificamente relacionado com a questão do negro no Brasil, é muito significativo também o seguinte trecho de um artigo no qual era questionado, de uma forma geral, o “negrismo” francês do primeiro pós-guerra: “voltando ao jazz-band, este tem ainda um outro aspecto que desagrada, além do *fanhosismo* que é característico: é a preocupação de salientar, de exibir o *negro* que, para a Europa, era o tempo

Vale a pena lembrar novamente que nesta fase não estamos ainda considerando (como, do resto, não fazem De Chocolat e Jaime Silva nas suas declarações) o que as peças expressavam do ponto de vista de uma estética negra no seu conteúdo, mas estamos somente considerando a maneira por meio da qual era possível a valorização da atividade de artistas negros brasileiros em um contexto preconceituoso que impossibilitava, em muitos casos, uma avaliação objetiva do próprio produto artístico em si. Se De Chocolat, nas suas palavras aos jornais, não apontou no que “culturalmente” representava o negro brasileiro enquanto tal para o caráter identitário nacional, ele se esforçou demonstrar que a abnegação e o empenho demonstrados no trabalho desses artistas os tornariam tão dignos e exemplares quanto os negros que se exibiam e que tinham sucesso em Paris, como se esse fato constituísse um primeiro passo para uma mais completa redenção. Se e quanto desse raciocínio pertencesse ao próprio De Chocolat (e a Jaime Silva) ou fizesse parte de um imaginário social preconceituoso que, obviamente, De Chocolat conhecia e pretendia desmontar paulatinamente a partir do inicial sucesso de *Tudo Preto* é coisa que dificilmente é possível afirmar quando se consideram as fontes disponíveis. Com certeza, dois exemplos ulteriores, de novo constituídos por comentários da imprensa às representações da Companhia Negra de Revista no teatro Rialto podem ajudar a esclarecer ainda mais o que estamos afirmando e o contexto no qual a questão dos atores negros estava inserida.

O presidente da SBAT daquele momento, Paulo de Magalhães, era um autor teatral e jornalista bastante conhecido e de atitudes cosmopolitas (em 1927, ele se tornaria o correspondente em Paris do jornal pelo qual ele trabalhava). Logo depois da estréia de *Tudo Preto*, ele escreveu um artigo no qual apoiava firmemente a idéia da criação da Companhia Negra e manifestava sua aprovação para a *performance* da Companhia Negra. Suas palavras entusiastas, ao mesmo tempo, confirmam o sucesso que teve a apresentação de *Tudo Preto* no teatro Rialto, e redundam quase de forma literal os conceitos expressos pelos responsáveis da Companhia Negra de Revistas nas suas declarações que vimos anteriormente:

Chego ao Brasil [de Buenos Aires] e tenho uma notícia sensacional – a Companhia Negra de Revistas é o maior êxito teatral do momento. Muito bem!

Muito bem, porque esta é uma vitória do trabalho. Jaime Silva, o grande cenógrafo, De Chocolat, o inteligente repentista, *contra a má vontade*,

da Guerra, com a chegada das tropas coloniais, uma *curiosidade*, mas para nós uma coisa trivialíssima.” **Revista Musical**, n. 30, 01/11/1924 *apud* Gomes (2003a: 288, nota 17).

contra a descrença, contra o ridículo, contra tudo, ensaiaram meia dúzia de pretos – retintamente pretos – e retumbantemente inteligentes, e deles fizeram artistas de revista, corretíssimos, afinadíssimos, excelentes. O Rialto (...) é o teatro carioca que tem o ‘record’ de bilheterias da semana.

Prova maior do êxito não se pode dar...

E os pretos, *limpos, trabalhando com honestidade de fazer corar a muitos brancos*, recebem todas as noites ovações de um público que não é apenas de pele alva mas que é o público mais elegante da cidade.

Muito bem!

Muito bem!¹⁴⁵

Barros (2005: 114-115) fala de uma “senzala mental que, por força de hábito, [continuava evidenciando sua presença] ainda no tempo da Companhia Negra” e é exatamente esta a sensação que se prova durante a leitura do artigo citado. Paulo de Magalhães automatiza a semelhança entre as noções de “limpeza” física e/ou moral dos negros e sua “honestidade no trabalho” e as torna elementos indispensáveis para que um ator negro faça o que se espera normalmente de um ator branco, ou seja, conseguir o melhor no âmbito do seu trabalho e para se distanciar das condições interpretadas como antitéticas aos valores capitalistas da Primeira República, ou seja, as de vadio e malandro.

Uma entrevista ao jornal *A Pátria* de Djanira Flora, jovem artista negra da Companhia Negra de Revistas que conseguiu ser muito apreciada pela sua atuação em cena¹⁴⁶, foi a oportunidade para o repórter “Lua” visitar o camarim da atriz:

Lançamos então um olhar para o interior do camarim [da Djanira] onde, num *perfumado ambiente* se viam em encantadora desordem um sem número de ‘bibelots’, flores e frivolidades de toda a espécie... Arrebatados por essa deliciosa música, que parece ter a um tempo encantos de luxúria e sutilidades de sonho, cumprimentamos a graciosa ‘divette’ negra, que se ocupava nos últimos retoques do seu vestuário cênico.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Paulo de Magalhães, “A vitória do negro!”, *A Pátria*, 11/08/1926 *apud* Barros (2005: 113). Grifos nossos.

¹⁴⁶ Saindo temporariamente do discurso que estamos desenvolvendo, pode ser interessante verificar como, do ponto de vista de um jornalista (ou seja, um indivíduo que fazia também parte do público masculino), era descrita a atuação de uma atriz, como Djanira Flora, que tinha conseguido entrar nas graças do público: “É aquela negrinha viva, petulante e faceira (...) no papel de Ludovina, ao contracenar com Míngote, lança à platéia a chistosíssima frase: - Eu agora só gosto de ‘português’! Tem algum aí? Essa frase, a primeira vista vulgaríssima, pela naturalidade com que é proferida, acarretou para Djanira uma rara popularidade. (...) Digamos sem exagero – o formidável sucesso de ‘Tudo Preto’ tem nessa encantadora pretinha um dos seus maiores motivos”. “Lua”, ‘Tudo Preto – Duas palavras com Djanira Flora’, *A Pátria*, 18/08/1926 *apud* Barros (2005: 99).

¹⁴⁷ “Lua”, ‘Tudo Preto – Duas palavras com Djanira Flora’, *A Pátria*, 18/08/1926 *apud* Barros (2005: 115).

A alusão ao “ambiente perfumado”¹⁴⁸ se torna, na perspectiva do jornalista, algo que caracterizava de forma decisiva o lugar de intimidade por antonomásia de uma atriz, ou seja, o próprio camarim que, na descrição tão detalhada e provavelmente inútil se a atriz fosse branca, transfere a cena efetiva do episódio para um lugar onde luxúria e sonho constituiriam o verdadeiro motivo para ele acontecer.

Contemporaneamente a tudo isso, mas de um ponto de vista completamente oposto, alguns críticos que apoiavam *in toto* a causa dos atores negros não conseguiam agüentar a excessiva presença e referência à cor na peça da Companhia Negra de Revistas. Mário Filho, por exemplo, mesmo não escondendo a “necessidade” que o público fosse ver um espetáculo do qual ele ficou entusiasmado, não escondia o fato de que tal excesso de referência à cor dos artistas em cena, mesmo que se tratasse somente de ironia, chegava a causar efeitos não desejados como a sobreposição entre as potencialidades dos atores negros e os preconceitos sobre os negros mais em geral:

Ah! Meu bom amigo... eles ainda não compreenderam o valor da sua raça... E procuram ridicularizá-la... para agradar aos brancos... senhores da orbe... Eles não compreenderam que tem (*sic*) uma alma forte e podem produzir muito... Eles não se lembram que realizam uma campanha contra uma raça que quer reerguer-se... que quer triunfar... Eis porque não aplaudi a Companhia Negra de Revistas... (...). Leitor amigo, (...) vem comigo assistir aos pretos...¹⁴⁹

A diversidade e as várias nuances que acabamos de evidenciar nos comentários e nas críticas que seguiram a estréia e as representações de *Tudo preto* refletiam a pluralidade de opiniões e pontos de vista que a proposta artística da Companhia Negra de Revistas tinha levantado na opinião pública sobre a questão da presença de uma *troupe* teatral brasileira quase completamente negra.

¹⁴⁸*Tudo preto* não podia escapar à alusão a um dos estereótipos principais do imaginário racista, ou seja, o “mau cheiro”, cuja alusão evidentemente, era considerada cômica naquela época. Assim, o colunista teatral Mário Nunes não se põe nenhum tipo de problema em escrever o seguinte sobre o público que freqüentava o Rialto em ocasião das sessões da peça: “A segunda sessão é sempre muito mais concorrida que a primeira. Ao começar a primeira, o nosso pessoal veio de casa, ratou-se, tomou suas providências... Ao começar a segunda, dançou, esquentou... e daí em diante, não lhe digo nada! – (...) E a propósito, pode-se ir à ‘caixa’? – Como não? Mas não se esqueça: se for lá durante a segunda sessão, leve a máscara contra os gases asfíxiates. Mário Nunes, “Teatros”, **O Malho**, n. 1249, 21/08/1926. Para uma discussão sobre a oposta atitude das críticas de Mário Nunes nos seus artigos sobre *O Malho* e sobre o *Jornal do Brasil*, vide Gomes (2003a: 297).

¹⁴⁹ Mário Filho, “Lindos cenários de Jaime Silva, ‘*Tudo preto*’, Rialto (crítica)”, *A Manhã*, 03/08/1926 *apud* Barros (2005: 111).

Do aspecto mais propriamente estético e do conteúdo de *Tudo Preto* (assim como de *Preto e Branco*) trataremos no próximo capítulo, mas já podemos entender a grande importância que assumia nesse quadro o caráter polissêmico próprio do gênero do teatro de revista. Para que a sucessão dos quadros da peça fosse considerada interessante, divertida e agradável a todos os tipos de público (cujas opiniões e até preconceitos tinham que ser necessariamente tomados em conta pelos autores), era necessário que as piadas, as paródias e as alusões levantadas pelas falas dos atores possuísem uma multiplicidade de sentidos possíveis e diversificados. E, considerando a relevante afluência de público no teatro Rialto e as consecutivas “enchentes” que carimbaram o sucesso de *Tudo Preto*, parece que a Companhia Negra de Revistas conseguiu fazer isso bastante bem.

Um momento importante para a trajetória da Companhia Negra foi a estréia da nova peça, *Preto e branco*¹⁵⁰, que, depois do sucesso da anterior, tinha que enfrentar o importante desaparecimento do efeito “novidade” sobre o público e um período de ensaio muito sacrificado e curto. A peça possuía uma proposta artística em parte diferente da primeira, especialmente no que era relativo à temática de vários quadros e à cor de alguns novos artistas (muitos deles eram brancos e, entre eles, havia também Pepita Silva, mulher do cenógrafo Jaime Silva): com muita probabilidade, o título da peça, na sua alusão a *Tudo Preto*, pretendia evidenciar essas mudanças.

De Chocolat, em uma entrevista cujas finalidades propagandísticas eram bem manifestas, quis confirmar a absoluta excelência de todos os componentes da *troupe* assim como a originalidade dos números musicais e não perdeu a ocasião para fazer novamente afirmações relativas à cor dos artistas, dizendo que o público poderia ver “que quando preto é bom, é bom mesmo...”¹⁵¹.

A estréia foi outro sucesso de público, mas a crítica se dividiu de forma radical sobre a avaliação da qualidade da própria representação. Se unânime foi a apreciação do desempenho de Jandira Aimoré e Rosa Negra nos números de maxixe, e de Abelar Ribeiro e Deo Costa (atriz que estreou na ocasião com a Companhia Negra), muitos observadores criticaram não

¹⁵⁰ A propaganda da nova peça nos jornais atribuía o texto a Wladimiro di Roma, a música ao maestro Lírio Panicalli, os cenários a Jaime Silve, as marcações cenográficas a Alexandre Montenegro e a “elaborada *mise-en-scène*” a De Chocolat (Barros, 2005: 116-117).

¹⁵¹ “*Preto e branco*, fala-nos De Chocolat”, **Correio da Manhã**, 03/09/1926 *apud* Barros (2005: 117).

tanto a revista, mas a própria *mise-en-scène* e a atuação de De Chocolat¹⁵² que não conseguiu dar uniformidade ao conjunto da representação e até as *black-girls*, tão louvadas na peça anterior, em *Preto e Branco* pareciam atrapalhadas e desorientadas. A sensação geral que se há é que a peça, que não era de autoria dele, não conseguiu envolver artisticamente De Chocolat nas suas funções de ator e de diretor da peça (em geral, a atuação de De Chocolat em cena se limitava à interpretação d figura do *compère*, ou seja, aquele personagem que, em companhia de outro, introduzia os quadros e, quando isso era previsto, os ligava entre eles para dar um mínimo de continuidade ao enredo).

De acordo com Barros (2005: 118-119), na ótica da Companhia Negra, dois eram os elementos mais preocupantes a ser levados em conta depois da leitura das críticas contrastantes dos jornais especializados. De um lado, aqueles que acharam agradável o espetáculo o associavam de forma excessiva ao que era definido o “gênero Bataclan” na sua sucessão de quadros cômicos e de fantasia, “achatando” assim sua originalidade sobre uma normalidade e uma banalidade que teria levado à indiferença do público. Do outro, os críticos mais ásperos, provavelmente a partir dos mesmos pressupostos, não conseguiam se conformar com a nova proposta “mais cromaticamente clara” da Companhia Negra e alguns trechos dos comentários parecem confirmar essa sensação¹⁵³.

Se o *Jornal do Commercio* escreveu que ainda não tinha acabado “a curiosidade pelos artistas luzidios, que o Sr. Jaime Silva reuniu, naturalmente sob a proteção de São

¹⁵² Uma das críticas mais diretas foi a de *A Manhã*: “A ‘troupe’ dirigida pelo artista De Chocolat não deveria ter esgotado a curiosidade pública pelos seus espetáculos. A sua primeira revista demorou demais em cena. Se o público que anteontem foi ao Rialto, se era o mesmo que aqui viu a dita peça, voltou lá para ver um novo trabalho. E este é uma enorme decepção. Nada tem de interessante. Como trabalho teatral está abaixo da crítica. E depois, o aetista De Chocolat, que está sempre em cena, não sabia o que dizer. Ao contrário da outra revista, de sua autoria, onde havia umas coisas de espírito, em que ele fazia rir bastante”. Vicente Medeiros, “Preto e branco no Rialto”, **A Manhã**, 05/09/1926.

¹⁵³ É importante considerar que De Chocolat parecia ter consciência das motivações que foram a causa da falta de sucesso de *Preto e Branco*, a principal das quais, provavelmente era a autoria de Wladimiro di Roma, ou melhor, o fato de que a autoria não fosse de De Chocolat. Em uma carta a um jornal para esclarecer sua versão dos fatos relativamente a uma disputa sobre a autoria da peça *Carvão Nacional*, o artista baiano lembrava do que aconteceu logo depois da fraca estréia de *Preto e Branco* no teatro Rialto: “O fracasso, porém, de “Preto e Branco”, fez com que meu afobado sócio, o pintor português Sr. Jaime Silva, pedisse-me para escrever o ‘mais rápido possível’ uma nova peça, pois estava convicto de que *somente eu sabia escrever peças para aquela Companhia...*”, Carta de João Candido Ferreira à coluna “Nos teatros”, **A Manhã**, 10/10/1926 *apud* Barros (2005: 137-138). Grifos nossos.

Benedito”¹⁵⁴, *A Noite* foi ainda mais direta: “Deo Costa, que estreou simpaticamente no elenco, parece branca demais... para uma companhia negra...”¹⁵⁵.

O jornal *A rua* teve um papel relevante nesse breve período de apresentação da peça *Preto e Branco* no Rialto, já que sua atitude muito diferenciada das dos outros jornais e abertamente hostil ao De Chocolat (não tanto em relação ao trabalho dele quanto a ele de forma pessoal) foi, com muita probabilidade, um dos fatores que mais influenciaram a curta duração das apresentações da peça. Considerando a agressividade das palavras usadas nos artigos de *A rua*, não descartamos também a possibilidade que a saída de De Chocolat do contexto da Companhia Negra de Revista seja de alguma forma relacionada a esse fato.

Se, como evidenciado por Barros (2005: 105-110), logo depois da estréia de *Preto e Branco* a atitude de *A rua* parecia positiva em relação à peça, tanto que o autor Wladimiro di Roma chegou e escrever uma carta de agradecimento ao jornal para os elogios recebidos em relação à sua obra, de repente tudo mudou. Alguns dias depois, enquanto as apresentações continuavam no Rialto sem o entusiasmo que tinha caracterizado as apresentações de *Tudo Preto*, o longo texto de um artigo não assinado na coluna teatral do jornal lançava o primeiro de uma série de ataques duríssimos, nas formas e nos conteúdos, à Companhia Negra de Revistas e ao próprio De Chocolat de maneira mais específica:

Bem depressa, porém, se verificou que os pretos de De Chocolat eram o maior blague deste mundo!... Em paris exibiram-se pretos artistas; *aqui se exibiam os nossos copeiros e as nossas cozinheiras...* havia uma pequena diferença... O declínio, o desastre. (...) Hoje, felizmente, a Companhia estrebucha. Graças! Vamos ter de novo, em casa, *as nossas cozinheiras (...)*. Porque, com troça, a toda uma população não se podia desejar nada mais impudico. Era, realmente, de causar pena o espetáculo de miséria e desgraçiosidade a que pudemos assistir com as representações do Rialto. As pobres raparigas a exhibir em cena *magríssimos gambitos negros com manchas brancas*, chegavam a dar náuseas... a gente começava sem querer, diante daquela exibição dolorosa, a inquirir, de si para si, de onde poderiam ter provindo aquelas manchas... nada mais desagradável... Os rapazes, coitados, sem nunca ter pisado um palco, esbarrondavam-se em contradanças macabras e estonteantes... os conhecidos eram apontados a dedo, sob a ruídos chalaça da platéia: - aquele é o alfaiate do Jaime Silva! Há! Há! Há! – olha aquele outro! É o preparador das tintas cenográficas do Jaime Silva! Era trágico.

¹⁵⁴ “Preto e branco”, *Jornal do Commercio*, 04/09/1926 *apud* Barros (2005: 118).

¹⁵⁵ “*Branco e Preto* no Rialto”, *A Noite*, 04/09/1926 *apud* Barros (2005: 118). Vale a pena lembrar que Deo Costa era conhecida como a “Vênus de Jambo”, provavelmente por causa da sua cor clara ou branca. A propósito deste artigo de *A Noite*, pode ser interessante notar como o título da coluna inverte a ordem das cores do título da peça, provavelmente com a intenção de evidenciar ainda mais o pensamento do crítico teatral.

De Chocolat mergulha no vácuo.

O público ria de dó. De puro dó. Porque nada mais constrangedor. *O que se estava praticando era um abuso*, a requerer a intervenção da polícia. Era a exibição quase nua (tudo agora acompanha o Ba-Ta-Clan) de *humildes rapazes e pobres raparigas que haviam sido pegados pelo De Chocolat e empurrados a muque, para o tablado de um teatro. Ali eram exibidos como se pode exhibir, num lugar público, um grupo de animais curiosos.*

Mas como o público de uma cidade como o Rio de Janeiro é uma eterna criança, a princípio, como já se disse, a concorrência foi grande. O dinheiro correu a granel na bilheteria do teatro. De Chocolat, ao mesmo tempo que atafulhava os bolsos, outrora outros, mascava um charuto ordinário para declarar “Que havia descoberto o maior negócio do mundo” (Há se o doutor Carlos Costa um dia aparecer por ali... que caçada). A direção do teatro chegou a mandar rezar missa, em ação de graças, pelo sucesso.

Felizmente, o público, tão depressa quanto se podia esperar, verificou que aquilo, afinal, não tinha nenhum propósito, e começou a abandonar o teatro, ameaçando seriamente a “Empresa” do De Chocolat, de ir à garra. O “Artista” agora ponha as mãos para o céu e anuncie depois do ruído insucesso da nova peça, uma “Reprise” com que se espera salvar. Mas ao que parece, não há mais remédio. Desta vez, De Chocolat vai mesmo para o fundo... Até que enfim!”¹⁵⁶

A réplica de De Chocolat, evidentemente chocado pela virulência do ataque inesperado, não demorou e se materializou no dia seguinte por meio de uma carta ao jornal *A Pátria*, concentrando-se sobre o anonimato atrás do qual se escondia o autor do artigo; além disso, o artista baiano lembrava e defendia o grande trabalho que sempre caracterizou a atividade da sua Companhia. Provavelmente foi só uma coincidência, mas naquele dia foi comunicada, por parte da Companhia Negra de Revistas, a volta aos palcos do Rialto da apresentações da peça *Tudo Preto*.

Os ataques ferozes contra a figura de De Chocolat continuaram nos dias seguintes e, fato mais importante, começaram a ser divulgadas vozes que sugeriam discordâncias e posições contrastantes na parceria entre Jaime Silva e o artista baiano¹⁵⁷. Como já dissemos, é difícil saber até que ponto esses ataques anônimos foram responsáveis pela saída de De Chocolat da Companhia Negra de Revistas, mas, com certeza, *A Rua* nem tentou disfarçar sua comemoração pela ruptura da parceria quando ela foi publicizada:

¹⁵⁶ “Os últimos alentos da Companhia Negra, no Rialto”, *A Rua*, 14/09/1926 *apud* Barros (2005: 105-106). Grifos nossos.

¹⁵⁷ Um exemplo dessa falta de harmonia está no trecho seguinte: “Um tal Chocolate [*sic*], que se arvorara em diretor de companhia, *catequizando para isso um homem puro e simples, que é o cenógrafo Jaime Silva, havia pegado, a laço, meia dúzia de humildes rapazes pretos, e humildes raparigas da mesma cor, para exhibi-los na avenida, como se exibisse alguns animais curiosos.* O espetáculo assim, ao invés de divertir, penalizava...”, “Chocolate levanta o acampamento”, *A Rua*, 20/09/1926 *apud* Barros (2005: 107). Grifos nossos.

Desagrega-se a companhia negra de revistas. O célebre De Chocolate [sic] que *havia detido nas pretas mãos a direção da companhia em que se encontrava, na qualidade de diretor, explorando a boa fé pública*, acaba de ser posto no olho da rua. Veio por isso esbravejar. Era natural: tiraram-lhe a canja, berrou. Neste momento, o grupo, desarticulado, sob a direção do senhor Jaime Silva, está dando, com alarmante insucesso, alguns espetáculos na vizinha cidade de Niterói, de onde pretende partir, brevemente, rumo de Campos. Quer dizer, em resumo, que o Rio está livre daquela coisa vergonhosa. De resto, o público carioca já havia libertado a companhia de sua proteção, pois, nos últimos tempos, o teatro Rialto vivia às moscas... (...) Só sentimos que à frente daquele negócio indefensável, esteja um nome digno de respeito como o senhor Jaime Silva.¹⁵⁸

Os artigos de *A Rua* queriam condenar de forma definitiva os esforços que a Companhia Negra estava realizando. O parcial insucesso da nova peça *Preto e Branco* se tornava o marco final da tentativa de De Chocolat de “embranquecer” os “seus” artistas para que ele fossem assim reconhecidos como tais.

De fato, *A Rua* não parecia ter como alvo principal a cor de De Chocolat e de “seus” artistas, mas, na verdade, o que ela atacava com toda a virulência possível eram exatamente os elementos que, segundo a nossa interpretação, De Chocolat identificou como fundamentais para que se efetivasse também publicamente uma “moralização” redentora dos artistas negros. Um parcial (e potencial) fracasso como o de *Preto e Branco*, que também permitiu aos adversários de De Chocolat de re-ler o sucesso de *Tudo Preto* como devido exclusivamente à curiosidade levantada pela novidade de uma companhia negra, só podia ser usado como contraprova da inutilidade do esforço do artista baiano. Transformado no verdadeiro dono¹⁵⁹ de um circo “de animais curiosos” e não mais diretor de uma companhia teatral, ele acabava sendo visto como o interessado usurpador da ignorância e da ingenuidade dos “rapazes” e das “raparigas” negros que acreditaram nas suas palavras (por outro lado, todos sabiam quanto o “célebre” De Chocolat fosse bom com as palavras na sua atividade de repentista e improvisador). Basicamente, *A Rua*, através de uma verdadeira inversão de papéis, pretendia denunciar o resultado final da ação de De Chocolat, ou seja, uma cooptação de pessoas

¹⁵⁸ “O teatro nacional, a companhia negra vai à garra...”, *A Rua*, 27/09/1926 *apud* Barros (2005: 108).

¹⁵⁹ É interessante lembrar que a fama de De Chocolat no trabalho fosse a de ser muito severo e exigente. Como lembra Barros (2005: 58-59), “ele não admitia falta aos ensaios ou pouca aplicação nos papéis: ‘Comigo, em serviço, a lei é dura’, costumava advertir, mas, terminada a função, era o boêmio de sempre, jovial e tolerante, que era o mais comum, sendo as vedetes sempre chamadas de ‘meus corações’. Essa faceta de homem enérgico valeu-lhe o epíteto de ‘rei da bronca’, não se eximindo de chamar a atenção mesmo de seus amigos mais chegados”.

ingênuas (no sentido de não conscientes) para uma atividade para eles estranha e “inatural”. Ao contrário, o que estava em jogo, era a tentativa por parte de De Chocolat de achar uma solução, uma prática que não fosse somente discursiva, por meio da qual negros brasileiros (totalmente “conscientes” ou não que fossem) conseguissem ser reconhecidos e se reconhecer como atores modernos e de sucesso.

Não sabemos quem escreveu os artigos de *A Rua*, nem sabemos que tipo de articulação estava atrás de suas cortantes e ofensivas palavras. O que é certo é que a situação contingente apresentada pela Companhia Negra no momento em que apareceu o primeiro artigo se caracterizava por uma série de insucessos e situações mal resolvidas (entre outros, o relativo insucesso de público nas sessões teatrais, a nova proposta artística que estava sendo apresentada em cena, a nova composição de cor dos artistas, o enfrentamento de uma relativa diminuição de interesse do público e a conseqüente necessidade de uma renovação ulterior) que permitiam que alguém interessado a manipulá-los pudesse agir nas condições ideais para conseguir nos seus fins. E se um dos fins dos articuladores que estavam atrás dessa série de artigos venenosos consistia na ruptura (polêmica) da parceria de De Chocolat com Jaime Silva e na saída do artista baiano da realidade da Companhia Negra de Revista, eles conseguiram alcançar plenamente seus objetivos.

CAPÍTULO IV

A ANÁLISE DAS PEÇAS

O problema negro brasileiro é o da integralização absoluta, completa, do Negro em toda a vida brasileira (política, social, religiosa, econômica, operária, militar, etc.); deve ter toda a aceitação, em tudo e em toda parte, dadas as condições competentes, físicas, técnicas, intelectuais e morais, exigidas para a igualdade perante a lei.¹⁶⁰

Cristo nasceu na Bahia (...)
Bahia é terra santa, também

¹⁶⁰ Trecho da “Mensagem aos Negros Brasileiros”, *O Clarim d’Alvorada*, 09/06/1929.

Baiano santo há de ser.¹⁶¹

Não devemos apenas querer bem ao negro, nem das negras fazer estrelas de teatro. O negro merece que lhe levantemos o monumento de gratidão brasileira.¹⁶²

Petrônio Domingues (2010: 113-114), na sua tentativa de desconstrução de uma concepção da modernidade negra cujos referenciais se limitavam à “tendência eurocêntrica e [aos] preceitos iluministas”¹⁶³, sinaliza que tal abordagem exclui completamente a consideração das interações existentes entre elementos que exercem um papel fundamental como a etnicidade, a nacionalidade, a religião, o gênero e a presença de uma estrutura de classes. Domingues introduz assim a necessidade de considerar um tipo de abordagem mais descentrado que, na esteira de quanto afirmado por Paul Gilroy no seu *Atlântico Negro*, se caracterize pela consideração da experiência histórica dos povos da diáspora africana. A partir dessas posições, o historiador brasileiro estuda, por exemplo, a maneira pela qual a imprensa negra de São Paulo em 1929 e 1930 exaltou o sucesso de Josephine Baker e do fenômeno da negrofilia em Paris e demonstra como, mesmo através de um processo que previa a apresentação da figura da atriz norte-americana em parte depurada de seus aspectos mais polêmicos e pouco alinhados com a moral conservadora que estava prevalecendo entre a intelectualidade negra paulista, existisse uma leitura do modernismo negro imprescindível da consideração da diáspora negra atlântica¹⁶⁴. Achamos que a reflexão levantada por Domingues

¹⁶¹ Trecho do maxixe *Jesus Cristo nasceu na Bahia* da peça *Tudo Preto* da Companhia Negra de Revistas.

¹⁶² Benjamin Costallat, “Crônica”, **Jornal do Brasil**, 11/04/1926 *apud* Gomes (2003a: 331).

¹⁶³ Petrônio Domingues, especificamente, se refere à definição de modernidade negra que Antonio Sérgio Alfredo Guimarães fornece e do discurso que a partir daí desenvolve em “A modernidade negra”. **Teoria & Pesquisa**, São Carlos, n. 42-43, 2003. Basicamente, de acordo com Guimarães, a modernidade negra é um “processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental” (p. 42). Na verdade, relativizando de alguma forma essa sua definição construída a partir do ponto de vista da civilização ocidental, no mesmo texto o sociólogo baiano evidencia que existe também um papel importante por parte dos negros no processo de elaboração desse conceito: “A modernidade negra se inicia, de fato, com a abolição da escravatura, nos meados do século XIX. Significa, em termos bastante gerais, a incorporação dos negros ao Ocidente, enquanto ocidentais civilizados, e acontece em dois tempos que às vezes coincidem, às vezes não: um primeiro, em que muda a representação dos negros pelos ocidentais, principalmente através da arte, fruto intelectual do mal-estar provocado pelas guerras e pelas lutas de classe na Europa; o segundo se inicia com a representação positiva de si, feita por negros para si e para os ocidentais” (p. 43, grifo nosso).

¹⁶⁴ Nas palavras do próprio autor, “Os ‘negros modernos’ (...) estavam conectados ao que havia de mais inovador e sofisticado no mundo artístico-cultural do Ocidente e, aproveitando-se do espaço da imprensa dos ‘homens de cor’, estabeleceram uma interlocução com as vanguardas européias. E mesmo reconhecendo que os afro-brasileiros aglutinados em torno da imprensa negra tinham por finalidade assimilar-se à comunidade nacional, deve-se destacar, no entanto, que esse processo se operou de forma negociada, isto é, não implicou no descarte dos referenciais, símbolos e mitos afro-diáspóricos, nem tampouco implicou em abrir mão dos postulados da

se integra de forma coerente com quanto afirmamos anteriormente em relação às trocas transnacionais nos âmbitos cultural e artístico que marcaram naquele período histórico os dois lados do Atlântico, especialmente em relação à presença de artistas negros.

Segundo a mesma ótica diaspórica que poderíamos assim definir, de acordo com Domingues, de “descentrada”, Kim Butler (1998: 1) estudou o Pós-Abolição brasileiro com particular atenção nas realidades de São Paulo e de Salvador, evidenciando que, de uma forma geral, “as décadas que seguiram imediatamente a abolição em cada uma das sociedades escravocratas das Américas e do Caribe abriram uma oportunidade única para os descendentes de africanos redefinirem eles mesmos seus papéis nas nações nas quais eles viviam”. No contexto brasileiro, houve a possibilidade para todos os homens e mulheres de ascendência africana de dar início a um processo finalizado à elaboração de um tipo de definição identitária etnicamente demarcada e onde a própria etnicidade (que fosse ela pensada como “negra” ou como “africana”) se tornou um conceito a ser estrategicamente trabalhado para o avanço político e social coletivo, assim como já foi meio de opressão em um passado não tão remoto. A constituição de bases firmes sobre as quais definiram o próprio auto-reconhecimento identitário e sua conseqüente aceitação por parte das outras componentes da população do país levou a uma ligação mais forte com todos os aspectos da herança africana e a um esforço mais consistente para uma maior integração do negro na sociedade forjada pela elite branca do Pós-Abolição¹⁶⁵, momento em que as pretensões liberais sobre os direitos individuais dos cidadãos foram evidentemente desrespeitadas no caso da população não-branca. De outra forma, é possível dizer que o que estava em jogo por meio da articulação de uma própria estratégia identitária “flexível e maleável” por parte dos negros brasileiros era

sociedade moderna. Não foi fortuito, assim, que um dos pontos altos da interlocução dos afro-brasileiros com a ‘vanguarda européia’ tivesse girado em torno de Josephine Baker, uma verdadeira alegoria do modernismo nos frementes anos 1920” Domingues (2010: 116).

¹⁶⁵ Paulina Alberto (2005: 9-10) consegue expressar com eficácia esse conceito introduzindo as figuras dos “ativistas” da população negra brasileira que, me parece, poderiam corresponder, *mutatis mutandis*, com os que Gramsci definiria de “intelectuais orgânicos” de uma sociedade: “De várias formas, os brasileiros de ascendência africana mantiveram ou criaram seus próprios contatos com a África no curso do século XX. Acho também que nas suas escritas, os ativistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia produziram uma série de idéias sobre a África que interessaram muitos pontos do mapa do continente (...). Eles formularam e expressaram essas particulares imagens da África ou num diálogo direto com os africanos ou através de uma conversação em um contexto Afro-Atlântico mais amplo com a inclusão do Caribe, da Europa e dos Estados Unidos. Mas, o que acho de verdade é que esses ativistas direcionavam suas palavras escritas fundamentalmente a outros brasileiros. As Áfricas que eles escolheram de representar (ou, às vezes, de rejeitar) constituíam uma parte de conversações brasileiras – marcadas por particularidades de raça e relações raciais em São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia – que se ocupavam de tratar o legítimo lugar da África [no âmbito do debate sobre a] identidade nacional e, por conseqüência, as condições culturais para a cidadania dos brasileiros afro-descendentes.”

uma melhor oportunidade de negociação com a sociedade para a obtenção de uma cidadania mais plena, completa e efetiva (Butler, 1998: 5).

De acordo com a historiadora norte americana (1998: 48), no Brasil houve a elaboração e a constituição de diferenciadas identidades etnicamente estabelecidas em função dos contextos específicos nos quais se desenvolveram:

o papel que a etnicidade teve é bastante claro; o que é mais difícil a ser entendido é exatamente como foram construídas as específicas identidades. Em São Paulo e Salvador, pessoas que já foram escravas dividiam uma ancestralidade africana e uma nacionalidade brasileira, mas apresentavam formas diferentes em relação à identidade étnica. Essa diferença sugere que outros fatores estavam implicados na determinação dessas identidades coletivas que poderiam ser estrategicamente usadas pelos descendentes de africanos.

Sem analisar nos detalhes as dificuldades às quais Butler faz referência, o que é importante para o nosso trabalho é estabelecer quais foram as duas formas por meio das quais as populações negras de São Paulo e Salvador acabaram elaborando duas diferentes concepções específicas de etnicidade para as duas diversas realidades brasileiras. Como afirmado anteriormente, tais diferentes formulações identitárias se caracterizaram pelo fato de constituírem verdadeiras estratégias de negociação social ao mesmo tempo em que eram o resultado também das pressões externas às quais as sociedades negras tinham que se opor de forma eficaz. Butler (1998: 58 e 60) afirma que

o processo de criação de uma cultura diaspórica foi o mesmo nas duas cidades, mas se os Baianos puderam afirmar uma etnicidade “africana”, os Paulistas se consideravam como Brasileiros que se diferenciavam somente por causa do fato de serem Negros. Uma etnicidade cultural prevaleceu no primeiro caso e uma etnicidade racial no segundo. A etnicidade cultural foi possível por causa de uma grande e diversificada população negra, mas tinha a tendência a excluir os Afro-brasileiros que escolhiam de não aderir às tradições culturais africanas. Ao contrário, a etnicidade racial era muito mais inclusiva, mas somente foi possível onde a população negra era pequena nas suas dimensões numéricas. (...) Das muitas pressões externas que afetavam a identidade dos Afro-brasileiros, o mais significativo foi a exclusão que eles experimentara. Sem considerar o fato de que eles tivessem ou não escolhido de exercitá-lo, muitos Afro-brasileiros acreditavam que eles tinham conseguido o direito de uma plena e justa inclusão em todas as esferas da vida nacional. (...) Uma análise mais detalhada da natureza da marginalização dos descendentes de africanos revela uma importante distinção entre a causa e a maneira dessa exclusão. (...) No caso de São

Paulo, “brancos” discriminavam os “negros”. Ao contrário, “brasileiros” em Salvador discriminavam “africanos”.

De uma forma bastante simplificada e esquemática podemos assim assumir o fato de que, em São Paulo, a formulação identitária coletiva e étnica do grupo negro acabou se reconhecendo na concepção racial entendida do ponto de vista de sua cor (“a raça negra”). Este fato fundamental foi complementado pela reivindicação consciente, na sua qualidade de indispensável elemento para o reconhecimento identitário, de um forte sentido de pertencimento à nação brasileira: de acordo com esses pressupostos, a diferença que se instaurava com os outros brasileiros se limitava somente à mera tonalidade cromática da pele. Contemporaneamente, desenvolveu-se também um afastamento da idéia pela qual a África representaria algum tipo de referência ideal ou modelo inspirador¹⁶⁶, tudo isso no quadro e na “promessa de uma democracia racial (...) na qual os indivíduos poderiam melhorar sua condição com base no mérito pessoal [e] o associacionismo não pretendia uma mudança social, mas um acesso mais amplo [à cidadania]” (Butler, 1998: 65).

Ao contrário, entre a população de ascendência africana de Salvador, se afirmou uma conotação identitária baseada sobre as expressões culturais de uma “africanidade” que pretendia, já a partir do período imperial, manter viva a herança das tradições e dos costumes do continente de origem e, no Pós-Abolição, construir uma sua reelaboração como fonte de inspiração moral e espiritual por parte de indivíduos e grupos que, na sua quase totalidade, não mais podiam se dizer “africanos”, mas sim brasileiros de origem africana. Estimulada por uma forte discriminação que a considerava como elemento bárbaro e selvagem responsável pelo atraso ao processo civilizador brasileiro e que fazia com que existissem “pelo menos duas Salvador, uma branca e brasileira e uma negra e africana”, “a influência da cultura africana na vida baiana, foi ampla e inquestionável” (Butler, 1998: 189 e 187). Essa cultura africana ou de inspiração africana se caracterizava, *in primis*, pela presença muito forte da espiritualidade e

¹⁶⁶ Por exemplo, é muito exemplificativo quanto afirma o artigo “A África para os africanos” do jornal **Getulino** de 1924 (ano II, n. 64 *apud* Guimarães (2003: 260-261)): “(...) Tudo isso está muito bom, mas, que preto brasileiro pense em aderir a essa idéia [de voltar para a África], eu reputo o máximo de absurdo no mínimo de tolerância possível. *A África é para os africanos, meu nego*. Foi para o teu bisavô cujos ossos, a esta hora à terra reverteram e em pó se tornaram. A África é para quem não teve o trabalho de cultivar e dar vitalidade a um imenso país como este. *A África é para quem quiser, menos para nós, isto é, para os negros do Brasil que no Brasil nasceram, criaram e multiplicaram. Nem por brincadeira, se pense que negro brasileiro faça alguma coisa que preste em África*. O que faria em África essa minoria alfabetizada em meio a esse colosso de gente sem instrução?”. Grifos nossos.

da religião como fatores de extrema importância, tanto que, segundo Butler (1998: 195 e 199), “as mudanças no candomblé se tornaram inspiradas pela consciente escolha dos Afro-brasileiros de usar a cultura africana como maneira de fortalecimento e de sobrevivência na moderna sociedade brasileira”; ao mesmo tempo, para muito africanos e brasileiros descendentes de africanos, “o catolicismo representou um sistema de crença suplementar que poderia ter sido praticado juntamente ao próprio. Era perfeitamente aceitável pertencer ao candomblé e à Igreja católica”.

A proposta artística que a Companhia Negra de Revistas apresentava ao público da Capital Federal em 1926 no teatro Rialto se qualificava explicitamente como “negra” em muitos dos seus aspectos. Naturalmente, os grandes sucessos das experiências parisienses que, de forma análoga, se caracterizavam pela proposição de uma estética moderna, cosmopolita e propriamente negra, protagonizada por cantores, dançarinos e artistas negros que lá atuavam e que logo se tornavam internacionalmente conhecidos e requeridos, não podia escapar à atenção de De Chocolat.

A esse propósito e voltando a um assunto já considerado, nos parece extremamente intrigante o fato de que o próprio De Chocolat amava se definir “baiano, carioca e parisiense”, tanta era a sua ligação afetiva com esses três lugares que tanto marcaram sua vida. Se, juntamente a essa forte ligação não só geográfica, mas também identitárias, consideramos a importância que ele, artista negro, atribuía ao elemento da “cor” para o tipo de entretenimento por ele proposto, é possível tentar individuar situações ou momentos em que esses dois “perfis” de De Chocolat dialogam e se confrontam entre si. Na nossa opinião, um dos espaços mais indicados para assistir a esse confronto é o fornecido pelas duas primeiras peças da Companhia Negra de Revistas, *Tudo Preto* e *Preto e Branco*, onde a presença mais efetiva de De Chocolat, nas suas qualidades de autor, interprete ou *metteur en scène*, permite uma mais direta compreensão, se possível, do seu pensamento. Provavelmente, a dificuldade dessa tarefa causada pela polissemia típica da linguagem do teatro de revista faz com que se torne necessário privilegiar um percurso de análise mais marcado por sugestões e/ou alusões do que por um discurso lógico e racional em todas suas argumentações.

A partir desse ponto, é possível também tentar entender de uma forma mais articulada o que o artista baiano pensava sobre a condição da população negra e de qual forma fosse possível, na sua visão, conseguir para ela uma maior inserção social, por exemplo a partir da

apresentação de uma construção identitária étnica negra funcional para essa finalidade e na qual a parte do seu público não branca pudesse se reconhecer.

*Tudo Preto*¹⁶⁷

A peça de grande sucesso que viu estrear a Companhia Negra de Revistas sobre os palcos do teatro Rialto, *Tudo Preto*, apresentava uma estrutura intermediária entre a revista tradicional e um tipo de revista mais moderno. Se alguns dos quadros eram ligados e conectados pelas figuras dos *compères* que, por meio de seus diálogos com a cortina ainda fechada ou participando diretamente à ação da peça, acompanhavam, comentavam e introduziam ao público o que estava sendo representado, outras partes da revista apresentavam uma forma mais moderna, ou seja, estruturada por quadros “espetaculares” e cômicos (*fantasias* ou *sketchs*) de puro entretenimento, que abriam mão de uma lógica sequencial e de um tema geral para toda a peça. Assim, poderíamos dizer que existia um genérico tema que unia alguns dos quadros de *Tudo Preto*, mas havia também quadros de *fantasia* ou de música e dança completamente avulsos e sem uma conexão lógica com o tema geral.

Do nosso ponto de vista, é particularmente interessante considerar o tipo de artifício ao qual De Chocolat fez recurso para dar um mínimo de continuidade lógica, mesmo parcial, à sucessão dos números artísticos e dos diálogos entre os atores sobre o palco. De fato, o artifício do uso da metalinguagem¹⁶⁸, ou seja, a introdução na peça de um tema relativo ao próprio teatro se traduziu, no caso em questão, na representação em cena das aventuras e das peripécias que acompanhavam a formação de uma companhia teatral, dando assim a possibilidade ao público de ser naturalmente introduzido ao conhecimento direto de dois negros que, depois da abertura das cortinas e nos papéis de dois tradicionalíssimos *compères*, inicialmente trocavam idéias sobre o fermento que havia entre as mulheres da comunidade negra carioca para tentar uma carreira artística como cantoras ou dançarinas. Percebendo que tinha efetivamente chegado o momento em que no Brasil também aparecesse, como já era

¹⁶⁷ Para a ficha técnica desta peça, ver o Anexo.

¹⁶⁸ O uso do artifício da metalinguagem no teatro de revista brasileiro da década de 1920 era algo que não era absolutamente insólito ou raro. Segundo Veneziano (1996: 88), “ao utilizar-se do sempre popular e eficiente (*sic*) recurso da metalinguagem, a revista, ao mesmo tempo, divertia e criticava a sociedade e o teatro como expressão da mesma, pois (...) ao criticar-se o funcionamento desse teatro, critica-se o funcionamento da sociedade”.

regra no resto do mundo, um tipo de teatro completamente protagonizado por negros, os dois simpáticos indivíduos davam início ao desenvolvimento da peça através da explicitação ao público de suas intenções e de seus pensamentos: para conseguir fazer isso, o que precisava mesmo era só se esforçar um pouco e procurar um certo número de bons atores (e bonitas atrizes!) e organizar uma companhia artística negra de sucesso, exatamente como estava acontecendo em Paris.

Logo depois da entrada em cena dos *compères* Patrício e Benedito, o primeiro diálogo entre eles é bem indicativo do tom que iria marcar toda a relação entre os dois protagonistas. O conhecimento que ambos manifestam da situação internacional particularmente favorável para a cultura negra e do espaço que assim se abre para a atuação de artistas negros é o assunto a partir do qual o diálogo se desenvolve:

(Entram Patrício e Benedito, casacalmente vestidos, procurando apresentarem-se o mais elegantemente possível).

PATRÍCIO (olhando para o lado que saiu o coro): Lá vão elas¹⁶⁹, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de revistas só com gente da raça. Só devemos aceitar elementos pretos!

BENEDITO: Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas!

PATRÍCIO: Disso sei eu. Os patrões é que não estão nada contentes.

BENEDITO: Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas¹⁷⁰ não está com a sua Companhia Negra de Revistas?

PATRÍCIO: Justamente! E dizem que não tem um só elemento que não seja preto.

BENEDITO: Muito bem; é o que devemos fazer aqui. Tudo Preto! Deve ficar interessantíssimo!

PATRÍCIO: Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação ... preta!

BENEDITO (rindo): Sabes quem vai ficar contentíssima com a organização dessa companhia? A Exma. Sra. D. Light!

PATRÍCIO: A Light? Como assim?

BENEDITO: Oh! Trouxa! Então não vêes que se organizarmos a nossa companhia, teremos de trabalhar com iluminação dupla?

PATRÍCIO.: (...) O preto, meu velho, tem a sua posição na sociedade e na política, isso em todas as grandes nações, até na América do Norte!... Estamos progredindo!...

BENEDITO: Até já somos empresários!

¹⁶⁹ A referência a “Elas” é relativa ao grupo de *black-girls* que, no palco, tinham acabado de dar voz às pretensões de um grupo de empregadas e cozinheiras cantando uma música cuja letra era a seguinte: “Deixamos as patroas/ Artistas boas/ Vamos ser (...) Seremos as estrelas/ Chics e belas/ A dominar/ Mostrando que a raça/ Possui graça/ De encantar”.

¹⁷⁰ A referência é a Leon Douglas, dançarino, coreógrafo e diretor negro de vários espetáculos entre New York e Paris e que trabalhou também na *Revue Nègre* com Josephine Baker. Obviamente, essa citação atesta o perfeito conhecimento que De Chocolat tinha dos acontecimentos e das novidades artísticas parisienses. Ler a nota 79.

PATRÍCIO: Temos grandes comerciantes, capitalistas, deputados, literatos, campeões de box, e se ainda não entramos para a Liga das Nações...

BENEDITO: É porque as cousas por lá andam bem pretas!

PATRÍCIO: E seria uma desmoralização para nós se a África se misturasse com a Europa, ficaria malhada como zebra!

BENEDITO: É o preto deve impor-se. O preto é quem está na moda¹⁷¹. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova temos nos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exibem sempre o preto no branco...

PATRÍCIO: O preto é a menina dos olhos.

BENEDITO: Ascendina e o doutor Jacarandá¹⁷².

PATRÍCIO: Henrique Dias, Cruz e Sousa, André Rebouças, José do Patrocínio, Luiz Gama e outros.

BENEDITO: Eu sei, meu velho. Estava gracejando. Por saber que tivemos personalidades como as que citaste, é que tive a idéia de organizar com gente da raça uma coisa homogênea, a fim de honrar as suas memórias.

PATRÍCIO: Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris. Imitaremos...

BENEDITO: Imitaremos, sim, porém com vantagens. Basta dizer-te quer teremos cenários do Grande Jayme Silva. A Norte América e a Europa não possuem um artista desse quilate! Tudo em nós será original.

PATRÍCIO: E onde iremos buscar originalidade?

BENEDITO: No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que sai dentro delas.

A situação que o começo da peça apresenta ao espectador é articulada e rica de várias referências à atualidade daquele período que um autor atento e informado como De Chocolat conseguia aproveitar e encaixar em função da sua proposta artística baseada, pela primeira vez

¹⁷¹ O texto da peça de De Chocolat, nessa sua parte inicial, sintetiza o que muitos intelectuais naquele período estavam expressando em relação à crescente presença de artistas negros nos teatros cariocas. Benjamin Costallat, por exemplo, escrevia que “as revistas negras, onde as próprias francesinhas loiras besuntam-se de preto, têm feito furor ultimamente em Paris. E o preto ficou em moda. Nos teatros, na literatura, em toda a parte. Paris, que se apaixona facilmente pelos temas excêntricos, apoderou-se do tema negro e com ele fez peças, romances e vestidos. O preto ficou sendo o ídolo do dia! Nós, que sempre tivemos à mão e dele não nos ocupávamos, depois de Paris – porque antes nada fazemos – começamos a nos interessar por ele... E surgiu então em nosso teatro a estrela negra, a boa e pacata Ascendina, ex-cozinheira de trivial que, largando as panelas, começou a galgar, remexendo os quadris, a glória no teatro popular! (...) O [teatro] S. José, não se contentando com uma estrela negra, contratou todo um corpo de cor, ‘dark-girls’. De pernas nuas, cor de bronze que, dançando e transpirando, rebentam à luz da ribalta em efeitos surpreendentes e inéditos... E não são mais desajeitadas do que a maioria das coristas brancas. Pelo contrário.”, “Crônica”, **Jornal do Brasil**, 11/04/1926 *apud* Gomes (2003a: 328 – 329).

¹⁷² As referências são a Ascendina dos Santos, famosa atriz negra e da qual já tratamos anteriormente e ao Doutor Jacarandá, “figura frequentemente tematizada no teatro de revista e ridicularizada ao máximo na imprensa [que], caracterizado pelos jornais como [advogado] negro, [várias vezes] tentou o acesso à Câmara de Vereadores do Distrito Federal”. Em uma reportagem de **Careta** de 20/03/1926, o Doutor Jacarandá afirmava que “Mais uma vez, república ingrata, fizeste escárnio da minha candidatura porque sou negro. Pois fica sabendo que mais negra está a tua consciência, e eu embora tenha sido derrotado não sou um vencido!”, (Gomes, 2003a: 303-304).

no Brasil por parte de uma companhia teatral nacional, essencialmente em uma estética negra. Em *Tudo Preto*, tal estética tem como referência importante o tipo de espetáculos que estavam sendo apresentados sobre os palcos parisienses, mas, contextualmente, se esforça, desde o começo, de afirmar uma sua forma própria, já que a simples imitação não seria suficiente para entrar no gosto do público brasileiro¹⁷³. Se empregadas e cozinheiras parecem ter consciência das oportunidades artísticas que a contingência lhes fornece, a alusão à “raça” se torna o elemento central do diálogo entre Patrício e Benedito para uma avaliação mais geral da dignidade e da potencialidade que também o negro brasileiro possui e que poderia lhe permitir de “impor-se”, provavelmente em um sentido e de uma forma que iria muito além da afirmação no âmbito artístico.

Apoiando-se em uma visão que parece antecipar a que daí a alguns anos se tornaria a idealização de uma realidade sem preconceitos e de uma efetiva harmonia social típica da “democracia racial” brasileira, Patrício e Benedito glorificam as celebridades negras da história e da atualidade nacional, assim como enumeram os inúmeros sucessos reconhecidos que os negros estavam tendo internacionalmente. O negro, sua identificação com a cor, “tudo preto”, parece estar na moda, e o orgulho racial dado pela cor se transforma também no orgulho de pertencer de forma completa àquela brasilidade da qual o negro se sente parte integrante. De qualquer forma, esse orgulho racial, no momento em que se sobrepõe ao orgulho de ser brasileiro, não se relaciona com a positividade da mestiçagem ou do “mito das três raças”. No diálogo, quando há uma referência à cor do negro, tal referência é sempre à cor da “raça” e os exemplos dos personagens negros celebrados pela história brasileira parecem querer confirmar tal impressão: o próprio Henrique Dias não é citado para elogiar o “mito das três raças”, mas pelo fato dele ser descendente de africanos.

É a essa altura da peça que Benedito introduz o elemento que, na sua visão, constituiria a efetiva originalidade do negro brasileiro, ou seja, suas raízes baianas. Quase estivesse expondo o mito fundador do que constitui a essência do Brasil, Benedito, oriundo da

¹⁷³ Como exigido pelos cânones do teatro de revista, a contextualização nacional da estética negra em *Tudo Preto* se realizava por meio da alternância na apresentação em cena de assuntos cômicos e assuntos mais sérios. Se os momentos mais cômicos parecem, às vezes, recorrer a piadas ou trocadilhos que hoje beirariam a ofensa de tipo racista, é sempre necessário lembrar que qualquer tipo de análise nesse sentido não pode correr o risco de cair no erro do anacronismo. No caso em questão, havia também a necessidade que o texto da peça possuísse uma polissemia de significados (e uma conseqüente ambigüidade) para agradar a maior parte possível do público presente no teatro; dessa forma, também aquela parte de espectadores não disponível a apoiar um ponto de vista “negro”, mas pronta somente a gozar da parte mais divertida do espetáculo, conseguiria apreciar o espetáculo. Para outras considerações a esse propósito, é interessante ler quanto afirmado por Gomes (2003a: 302).

“saudosa Bahia”, explica que foi das palhoças africanas (e baianas) que saíram as primeiras negras e mulatas brasileiras que, em seguida, entrariam na história, na tradição e na cultura deste país¹⁷⁴. Cultura que, na verdade, seria assim uma cultura negra e africana, ou, ainda melhor, baiana. Para reforçar o sentido das últimas palavras de Benedito, é exatamente uma atriz vestida à maneira tipicamente baiana que De Chocolat faz entrar em cena logo em seguida. Por meio de uma série de gestos que, de um ponto de vista artístico, aludiam àquela cultura negra que estava se tornando nacional, a Baiana começa a cantar:

BAIANA (entrando desengonçada):
 Sou Baianinha faceira
 Toda dengosa e gentil
 Das mulheres a primeira
 Nesta terra do Brasil.
 Tenho um certo requebrado
 E um quadril ondulante
 Que faz ficar apaixonado
 Qualquer tipo elegante.

Para entender de uma forma melhor esse momento fundamental da peça, achamos importante refletir um pouco mais sobre as figuras dos dois *compères* que acabamos de conhecer na nossa análise do texto da peça. Quem são eles? Como eles se caracterizam para dar ao público a possibilidade de uma rápida compreensão das alusões presentes nos seus

¹⁷⁴ De Chocolat, alguns anos mais tarde, em 1934, escreveria uma canção juntamente a Ari Barroso (“Negra também é gente”) e que foi interpretada com sucesso por Francisco Alves. A letra desta música lembra de forma impressionante as palavras faladas por Benedito em cena, especialmente na sua pretensão de reavaliar positivamente a mulher negra como verdadeira alma da brasilidade e chegando quase a criticar os estereótipos culturais das mulatas e das morenas. A letra da música é a seguinte:

A mania dessa gente
 Que vive sempre a cantar,
 É exaltar constantemente
 As morenas do lugar
 No entanto as moreninhas
 Cheias de gracilidade
 São produto das negrinhas
 Alma da brasilidade
 Quem foi que ninou o Brasil?
 Foi Yáyá
 Quem mais padeceu docemente?
 Foi Yáyá
 Portanto nosso país, oh, Yôyô
 Nêgo também é gente.

Letra no site <www.letras.com.br/ary-barroso/negra-tambem-e-gente>, acessado em 29/05/2012.

diálogos? Quais são as diferentes representações de identidade negra às quais eles podem aludir?

Benedito é um negro baiano que, na sua ida para o Rio de Janeiro, leva consigo a cultura negra de inspiração profundamente africana da sua terra e que, chegado na Capital Federal, concentra seus esforços e suas boas capacidades oratórias na tentativa de formar uma companhia teatral negra inspirada pela mesma estética negra que está triunfando em Paris... Inútil dizer que achamos que qualquer tipo de coincidência com a trajetória de vida e artística do próprio De Chocolat não seja absolutamente casual¹⁷⁵. Significativamente, de acordo com Gomes (2003a: 319), o nome de Benedito é o mesmo do santo cuja popularidade entre a população negra era e ainda é dificilmente ultrapassada por outros santos católicos: a grande devoção popular de que é objeto São Benedito muitas vezes parece quase se confundir com a idealização de uma cultura negra e africana pura e viva nas suas diferentes manifestações.

Antes de fazer algumas reflexões sobre a figura de Patrício é melhor avançar um pouco com a leitura da peça. Sobre os palcos, a exaltação da terra da Bahia continua, mas sua conotação principal se desloca do plano sensual da dança da baiana para um plano mais espiritual e religioso, através do quadro provavelmente mais famoso de *Tudo Preto*, caracterizado pela apresentação do maxixe de grande sucesso *Jesus Cristo nasceu na Bahia* de Sebastião Cirino e Duque. Antes e depois da música, Benedito, Patrício e a Baiana continuam dialogando entre eles e, além do tom irônico e divertido, é fácil perceber nas palavras dos personagens formas diversificadas de entender a essência da etnicidade negra dentro da comum aceitação de uma brasilidade à qual, de fato, todos fazem frequentemente referência como momento de conciliação nacional.

BAIANA (ao Patrício): Acompanhe a procissão, mas não toque no andor...
 BENEDITO (dirigindo-se à Baiana): Com que então minha irmã és da Bahia?

¹⁷⁵ É importante não esquecer que a Bahia não era a terra natal somente de De Chocolat; também Duque era baiano e Pixinguinha, mesmo tendo nascido no Rio de Janeiro, fazia parte de uma família de origem baiana e pertencia ao grupo de músicos (juntamente a seu irmão China e Donga) que freqüentavam a famosa casa de outra famosa baiana no Rio de Janeiro, tia Ciata. Esse grupo defendia e reivindicava constantemente a “pureza” cultural da sua música, também através de polêmicas disputas com outros artistas que freqüentavam e trabalhavam no âmbito cultural carioca. A mais conhecida dessas disputas foi a que viu protagonistas, de um lado, o grupo dos baianos e, do outro, Sinhô e nasceu por causa da atribuição da autoria do samba *Pelo Telefone* (Fenerick, 2005: 211-224). Para uma análise da “colônia” de imigrados baianos que se organizou no Pós-Abolição na cidade de Rio de Janeiro na zona ao redor do porto e que foi extremamente pródiga na sua influência cultural e na produção de talentos artísticos e musicais, especialmente na que se tornaria a gênese e a evolução do samba, *vide* Velloso (1990), Moura (1995) e Vianna (1995).

BAIANA: Graças ao Senhor do Bonfim, nosso pai, é Jesus Cristo, nosso criador!

PATRÍCIO: Muito bem dito: nosso criador. Cristo é brasileiro, nascido aqui no Rio. É carioca da gema...

BAIANA: Você está enganado. Cristo nasceu na Bahia.

(corpo coral com black-girls)

Dizem que Cristo

Nasceu em Belém

A história se enganou

Cristo nasceu na Bahia, meu bem

E o baiano criou.

Na Bahia tem vatapá

Na Bahia tem caruru

Moqueca, arroz-de-auçá,

Manga, laranja e caju.

Cristo nasceu na Bahia, meu bem

Isto sempre hei de crer

Bahia é terra santa, também

Baiano santo há de ser.

PATRÍCIO (depois da musica entusiasmado): Sim Senhor! Não conhecia essa preciosidade! Também nascido e criado em São Paulo!

BENEDITO: Pudera! Vivendo quase no meio estrangeiro, não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que deverias... Dessas palhoças tem saído até doutores. Agora verás a modinha Brasileira, a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça!

MODINHA (entrando de violão em punho): Quem falou em mim?

BENEDITO: Fui eu, minha santa. Quero te apresents, para que este meu amigo não te confunda com as romanzas amacarronadas...

MODINHA: Pois então ouça, meu feijão mulatinho.

(Dedilhando o violão)

Eu sou a sensibilidade

Da minha terra faqueira

Sou um bocado de saudade

Sou a modinha brasileira.

Como acabamos de saber, Patrício é um negro paulista. Às vezes meio ingênuo, no diálogo com Benedito e Baiana, ele parece estar “aprendendo” (e em doses maciças) qual é o verdadeiro significado da expressão “cultura negra”, uma cultura que para seus dois interlocutores só pode ser identificada com a cultura da terra “sensível e saudosa” da Bahia, uma terra santa na qual até Jesus Cristo escolheu nascer. Todos sabiam que Jesus Cristo era brasileiro porque todos dividiam o ideal de brasilidade, mas só um paulista podia não saber que Cristo era baiano, ou seja, um elemento daquela cultura influenciada diretamente pela cultura africana comum a todos eles. De Chocolat dá, nesse ponto, a forte impressão de querer

personificar em Patrício¹⁷⁶ a idéia de etnicidade negra marcadamente de tipo racial que caracterizou a comunidade negra paulista no Pós-Abolição. Desse ponto de vista, São Paulo e a população negra que aí vivia são considerados tão diferentes dos negros da Bahia (e, segundo a visão de De Chocolat, também dos da cidade carioca¹⁷⁷) que Patrício é descrito praticamente como um estrangeiro, indistinguível dos outros imigrados que lotavam a cidade paulista e que eram desviados, por meio da influência das “romanzas amacarronadas” dos italianos, do conhecimento das maravilhas da verdadeira cultura negra, ou seja, a africana e a baiana ao mesmo tempo. O resultado do processo de aprendizagem para Patrício poderia ser um só, o mais esperado: seu enorme entusiasmo e a felicidade de ter reconhecido sua efetiva e verdadeira natureza de negro nas músicas, nas canções, nas tradições e na cultura da Bahia.

¹⁷⁶ Temos certeza de que a escolha do nome de Patrício para o *compère* paulista da peça por parte de De Chocolat possuísse um significado importante, assim como foi em relação à escolha do nome de Benedito para o *compère* baiano. Frequentemente, o nome Patrício era ligado ao estereótipo do mundo dos imigrados, muitas vezes portugueses, mas esse tipo de explicação seria bastante genérico e não muito pertinente, especialmente considerando quanto De Chocolat fazia questão de colocar o elemento relativo à cor em primeiro plano. A leitura de alguns jornais da imprensa negra paulista do período em que a Companhia Negra de Revistas estava visitando São Paulo provavelmente nos ajudou a individuar um elemento mais indicativo e sugestivo em relação à motivação da escolha do nome Patrício para o *compère* paulista. Em 24/10/1926, um artigo do **Clarim da Alvorada** (*apud* Nepomuceno (2006: 144-145)), celebrando a chegada da Companhia Negra em São Paulo, proclamava: “Nós, paulistanos e paulistas, brasileiros sensatos, hoje mais do que nunca estamos satisfeitos. Um fato importantíssimo vem concorrer com a desejada ansiedade de longos meses em expectativa é o da estréia da Companhia Negra de Revistas, no Apolo. Para lá nos dirigimos, aplaudimos com veemência, entusiasmo os nossos *patrícios*, nesse espetáculo inédito e de tantas excentricidades; os nossos artistas foram merecedores, portanto é de justiça mais uma vez expressar de coração os nossos francos aplausos a Jaime Silva, o grande organizador do conjunto, e o artista *patrício* De Chocolat” (grifos nossos). Como se vê, por duas vezes a expressão “patrício” se refere a indivíduos que, além de serem brasileiros, são também negros (respectivamente, os artistas da Companhia Negra e De Chocolat) e, no primeiro caso, é até suportado pelo adjetivo “nossos”, ou seja, o jornal se refere a alguém que compartilhava com o próprio jornal algo de importante. Com muita probabilidade, esse elemento comum é, *in primis*, a nacionalidade brasileira, mas, nessa circunstância, também a cor da pele e a defesa da sua causa assumem uma certa importância. Assim, acreditamos que De Chocolat quis chamar o personagem de *Tudo Preto* com o nome de Patrício porque, dessa forma, era simples identificar imediatamente um personagem negro paulista também sobre um palco carioca.

¹⁷⁷ Em relação a esse assunto, a peça apresenta, na sua parte central, um quadro bastante divertido que parece “medir” empiricamente quanto Rio de Janeiro se via diferente de São Paulo sob o ponto de vista da mentalidade, do modo de viver e das relações humanas. Esse quadro começa apresentando em cena um certo número de pessoas de um bairro carioca que chora e lamenta quanto foi duro o destino em relação a um amigo, “ELE”, considerado por todos um “bom amigo”, uma pessoa tão “bem educada”, um “bom vizinho”. De repente entra em cena um bêbado meio alterado que começa a perguntar sobre o que estava acontecendo:

BÊBADO (entrando e vendo todos a chorar); Mas que diabo de choro é esse? Morreu alguém por aqui?

TODOS: Muito pior.

BÊBADO: O que é então? Vai para cadeia?

TODOS: Muito pior.

BÊBADO: Então, com mil dragões, o que é?

UM SUJEITO (apontando a ELE): É que esse nosso amigo vai para São Paulo no trem das 7 e 50.

TODOS chorando forte.

BÊBADO: Besteira!

A celebração da cultura baiana como fonte primordial da cultura negra à qual poderíamos ter assistido freqüentando o teatro Rialto em 1926 e que, segundo quanto representado em cena a partir do texto de *De Chocolat*, seria o que diferenciava identitariamente o negro brasileiro (através dessa leitura, até Jesus Cristo era brasileiro, mas ainda mais era baiano), não excluía a apreciação de modas e estilos de vida que eram considerados modernos. O encontro com o personagem do Elegante, ele também negro, é exemplar a esse propósito:

ELEGANTE (saindo da palhoça elegantemente vestido, mas com impropriedade. Chapéu à Príncipe de Galles, calça a balão, etc.) Quem havia de dizer que há pouco tempo nós éramos...

BENEDITO: Não recordo, meu amigo, porque recordar é ... sofrer!

ELEGANTE: Qual o quê ?!

PATRÍCIO: Olhe meu amigo, vá aqui pelo Benedito. Vá por ele!

ELEGANTE: Eu quis apenas dizer...

BENEDITO: O que nós já sabíamos, o que eu já tinha dito e o que todos já estão fartos de saber. Agora só de pretos, toda a gente os procura, e devido a isso subiu o preço ...

ELEGANTE: Como a nossa congênera feijoadá...

(...)

ELEGANTE: Bela idéia! Estarei com vocês em toda a linha! (A BENEDITO) Vou dizer-te quem sou, e vou provar-te que te serei útil até...

BENEDITO: Brincando!!

ELEGANTE:

Sou a elegância personificada
 Ditador da moda, pessoa educada
 Pelo meu vestir, pelo meu pisar
 Deixo o povo todo sempre a me olhar.
 Com calça-balão, casaco apurado
 Chapéu a “La Roque”, bigode raspado
 Deixo as moças tontas faço um figurão;
 Todo mundo diz que eu sou um Barão
 Sei dançar o “Charleston” da moda
 E freqüente as salas de alta moda

REFRAIN

Sou um tipo bem à moda
 Hoje aqui chegado para veranear
 E para “flirtar”
 O encanto das pequenas
 Louras e morenas
 Pessoa educada
 Sou o almofada.

CORO (Black-girls trajando “culotte”, cartola, luvas, etc., etc.):

É um tipo bem à moda
 Hoje aqui chegado para veranear
 (...)

Em *Tudo Preto*, vários são os quadros, mesmo desligados entre eles, em que diferentes aspectos e comportamentos considerados “modernos” (na maior parte dos casos com referência precisa a quanto estava acontecendo em Paris ou a fenômenos que estavam se tornando de massa, como o cinema) se tornam o tema central da representação. Há, por exemplo, o quadro em que se exalta a moda do uso do “smocking” (*sic*) também por parte das mulheres. Assim, a letra de uma música cantada por duas mulheres e um homem, todos rigorosamente trajando “smocking”, nos diz que

Em Paris a grande moda
 Que acaba de surgir
 Obriga todas as damas
 O smocking vestir (...)
 Todas andam de smocking
 Em colarinho e gravata
 Chapéus à Mazzantini
 Bengalas à inglesa
 Eis a grande moda
 Da mulher francesa
 Se se criasse a moda aqui
 Zé Povo pensava em vaiar
 Mas como veio de Paris
 Zé Povo diz pra se imitar.

Continuando na exemplificação, outros dois quadros da peça merecem ser citados por causa das situações que apresentam. O primeiro vê um diálogo irônico entre dois humildes cocheiros baianos negros, Porfírio e João, intercalado pelos trocadilhos recíprocos dos dois personagens que brigam em relação a quem é mais inteligente e mais apreciado pelas mulheres. Na realidade, os trocadilhos em questão aludem a nomes de atores cinematográficos, famosíssimos internacionalmente, como Rodolfo Valentino, Francesca Bertini, Norma Talmadge, Nita Naldi e Mae Murray. O segundo quadro, colocado na parte final da peça, nos surpreende por causa da sua referência à moda dos banhos de mar, muito em voga entre as classes mais abastadas do Rio de Janeiro daquele período. Nesse caso, são numerosas “black-girls em trajes de banho” que invadem a cena do Rialto e orgulhosamente cantam uma música cuja letra é a seguinte:

Somos as banhistas delicadas
 Somos melindrosas festejadas

O nosso porte é gentil,
 Encantos mil
 Temos neste Brasil.(...)
 Nós somos as sereias
 Brincamos nas areias
 Nós somos as catitas
 Banhistas futuristas.

Como evidenciado por Gomes (2003a: 322-323), o que é fortemente inovador é o fato que tais modelos de modernidade, às vezes caricaturados em excesso e com “risco de afetação” dos personagens, foram sempre referidos, até aquele momento, ao cotidiano de um mundo geralmente considerado parte exclusiva da elite branca da sociedade brasileira e mais especificamente carioca. A novidade dada pela interpretação em cena de personagens “modernos” como o “almofadinha” e a “melindrosa” por parte de negros dava a possibilidade ao público de atribuir leituras e interpretações múltiplas a quanto estava vendo: se, de um lado, poderia existir a possibilidade de uma leitura irônica e racialmente paródica de um fenômeno e de atitudes que alguns criticavam e rejeitavam, do outro, haveria com certeza alguém admitindo que também a modernidade, com suas modas e seu cosmopolitismo, fizesse parte do presente do negro carioca. Dessa forma, a peça pretendia assim mostrar que tudo isso podia se dar fora de todos os estereótipos mais afirmados sobre os negros e “franqueado” da lembrança dos tempos da escravidão que, de qualquer forma, quando lembrada (mas nunca expressamente citada no texto de *De Chocolat*), continua sendo fonte de agudo sofrimento e grande tristeza.

Maestro da linguagem e das convenções que dominavam o teatro de revista, *De Chocolat* conhecia muito bem a exigência de alternar em cena quadros mais alegres e vivazes com quadros mais meditativos, assim como da necessidade freqüente de “quebrar” o assunto tratado em um quadro por meio de outro quadro que apresentasse um diferente tipo de temática. Dessa forma, o quadro “Charabiá africano” permite que se abandonem abruptamente as descrições das delícias da modernidade cosmopolita das quais também os negros pretendiam fazer parte para voltar a tratar das fontes da essência da cultura negra brasileira, ou seja, suas origens africanas. Mesmo sendo um recurso bastante utilizado em outras peças do teatro de revista, nada poderia ser melhor para representar esse conceito do que um batuque

africano, dançado e cantado por uma mulher negra¹⁷⁸, presumivelmente idosa, trajada de pele vermelha e cujas palavras, em uma língua supostamente africana, pareciam incorporar na sua sonoridade também um remoto e intrigante sotaque francês:

BENEDITO (depois da música): Agora verás aquela que produziu os nossos magníficos produtos... Puro café sem mistura... a nossa Vovó!
 VOVÓ AFRICANA (entra fazendo piruetas à moda dos pretos da África; canta e dança os seguintes versos em música própria. Um autêntico batuque africano, que no final estiliza, acrescentando-lhe um fado que apenas dança):
 Batuque
 Cou cou, heuê madu papá heurê
 Ou ou, heue heue, madu papa, heuré
 Issum soro soro dara dara
 Tumbo oiba boroba
 Emim sereré dadada
 Tunhé ciba borobó
 Emim sereré dadada
 Allez, allez, o chum amare
 Allez, allez, o chum odê
 Allez, allez, o chum maré
 Allez, allez ode.

Uma sucessão de quadros de fantasia e irônicos, mais finalizados ao puro entretenimento do público por meio de números espetaculares ou irônicos (geralmente a ironia se dava através da representação de episódios da vida cotidiana em que jogos de palavras ou situações ambíguas e incompreensões se tornavam os elementos fundamentais para desencadear o riso entre o público¹⁷⁹), introduz a parte final da peça *Tudo Preto*.

¹⁷⁸ A artista negra estrangeira que interpretava esse número era Miss Mons Murray, a qual presenciou somente às primeiras apresentações de *Tudo Preto*, antes de se retirar. É curioso considerar o número incrível de nacionalidades que a imprensa atribuiu a Miss Mons Murray: nas várias apresentações que os diferentes jornais fizeram da peça *Tudo Preto*, foi escrito que ela era nativa da ilha de Barbados, mas também da Martinica, dos Estados Unidos ou até que sua origem era africana (Barros, 2005: 90 e 97). Essa multiplicidade de nacionalidades atribuídas à atriz Miss Mons Murray e a conseqüente ambigüidade com que esse aspecto poderia ser tratado se liga com quanto Seigel (2009b: 3) afirma em relação ao fato de que “no âmbito acadêmico, muitos já consideraram que os artistas negros conseguiram posições de vantagem trabalhando por meio de posições primitivistas e exóticas (muitas vezes em termos do poder da sexualização negra feminina), mas poucos já avaliaram as maneiras pelas quais afro-americanos interpretavam o exótico de uma forma que envolvesse categorias nacionais ou culturais [para eles conseguirem posições de vantagem social]”.

¹⁷⁹ Naturalmente, esse era o tipo de comicidade que dava a possibilidade ao De Chocolat de expressar o seu grande talento de improvisador, sempre pronto a trabalhar e a brincar com as palavras, seu sentido e sua sonoridade para divertir o público. A fala de Benedito no quadro “Grooms [ou seja, “pessoas elegantes”] ou chasseurs” constitui um ótimo exemplo nesse sentido: “BENEDITO: Estou contentíssimo! Corre tudo às mil maravilhas! O diabo de Patrício desapareceu-me, mas hei de encontrá-lo. A companhia está quase organizada, falta somente conseguir a ‘caraça’ de uma caricata. Ainda que seja dentro de um ‘Caramanchão’, fora daqui, hei de encontrar uma ‘caratonha’ à qual pagarei pela ‘carapinha’, meterei dentro de uma Caravela e a incorporarei a

Um dos últimos quadros, “Jaboticaba afrancesada”, volta a considerar o assunto da “brasilidade”, mas dessa vez de uma forma na qual se torna evidente a identificação do caráter verdadeiramente nacional com tudo que é associado a uma essência modernamente negra de inspiração parisiense, a partir do estereótipo, presente mais uma vez, da erotização da mulher negra ou mulata e do talento artístico na música e na dança dos artistas de ascendência africana. De maneira interessante, a canção que compõe o quadro apresenta sua tese principal como contraponto às propostas artísticas dos teatros parisienses, mas não há nenhuma intenção de criticá-las ou imitá-las; tais propostas, além de permitir um uso ironicamente eficaz da língua francesa, constituem a necessária medida de comparação para a celebração e a valorização da “graça das brasileiras”, ou seja, sua cor, juntamente à suas potenciais capacidades artísticas e sua originalidade, todos elementos que são finalmente essencializados e naturalizados.

CANÇONETISTA (tipo de cançonetista francesa numa luxuosa toilette ornada de plumas):
 Sou a Mistinguette¹⁸⁰ brasileira
 A cançonetista festejada;
 Cheia de graça, eu sou brejeira:
 Sou jaboticaba afrancesada
 Com esta graça parisiense
 Eu faço assim
 Sou o que de melhor se pensa
 Eu sou a brejeirice enfim!
 REFRAIN
 Sem muita arte
 Mas sempre bela
 Vou dos salões
 Até a favela!
 Canto com graça
 Sou de alto lá
 (olhando uma senhora na platéia)
 Pardon Madame
 Je suis comme ça.
 CANÇONETISTA:
 Com este pisar encantador

minha Caravana. Depois irei pedir à imprensa para dizer à ‘cara’ da sociedade Carioca, que a peça de estréia está sendo escrita com carinho e intitula-se Caraminguá. As entradas para a nossa estréia não serão caras, deixando por isso de haver entradas de meia ‘cara’, para qualquer cara. Mas até eu já terei empregado, hei de tê-los fardadinhos, para recados para... Sim, hei de ter daqueles. Como se chamam? Qual o verdadeiro nome? ‘Garçons’ ou ‘chasseurs’?”.

¹⁸⁰ Mistinguette (ou Mistinguett) era a “estrela” da companhia teatral francesa Ba-Ta-Clan de Madame Rasimi que visitou muitas vezes o Brasil apresentando seus espetáculos de marca tradicionalmente parisiense (ver nota 98). Barros (2005: 78) define Mistinguette como a “querida estrela dos cariocas”.

Com esta boquinha de encantar
 Todo o meu gesto é sedutor
 A minha elegância é sem par
 Dizem que imito as estrangeiras
 Não é assim
 Tenho a graça das brasileiras
 Tudo é natural em mim.

Na letra da música, a valorização artística da superior elegância das brasileiras parece sugerir uma celebração da brasilidade mais ampla, considerada em todos seus aspectos. Essa brasilidade acaba identificando na cor uma das suas qualidades mais decisivas e a naturalização do talento artístico e da graça das “Mistinguettes” brasileiras não pode não aludir, mesmo se de forma estereotipada, à indispensável e fundamental papel da presença negra e africana para a determinação do verdadeiro caráter identitário nacional¹⁸¹.

Como todas as peças do teatro de revista, também *Tudo Preto* respeitava as convenções do gênero teatral ao qual pertencia apresentando, como espetacular quadro final, uma apoteose, ou seja, um número cantado e dançado em que era prevista a presença sobre o palco de todos os integrantes da companhia e que, de forma geral, se caracterizava pela exaltação e a celebração triunfal de um tema específico. Infelizmente, o texto datilografado da peça de De Chocolat que foi entregue à censura policial e disponível no Arquivo Nacional de Rio de Janeiro não apresenta nenhuma descrição ou indicação em relação à apoteose de *Tudo Preto*, mas somente seu título: “A Mãe Negra”.

Especulando, poderíamos pensar que este título fazia referência a algum tipo de celebração do negro sobre o palco do Rialto em relação à sua importância no processo de constituição da identidade nacional brasileira, mas não é absolutamente possível esquecer que, naquele mesmo período histórico, as discussões entre os intelectuais (especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro) estavam se concentrando sobre a campanha relativa à construção

¹⁸¹ Segundo Gomes (2003a: 346, nota 90), as críticas dos jornais cariocas evidenciaram com ênfase particular o sucesso que a peça *Tudo Preto* teve na associação entre componente negra e mulata da população e a própria brasilidade, tanto que **O Paiz**, na sua edição de 01/08/1926 escreveu que “só um artista não é preto: é no entanto brasileiro. Referimo-nos ao ator Soledade Moreira, que compôs um bom tipo de português”. Como já apontamos na Introdução deste trabalho, Gomes (2003a: 325-326) enxerga nessa leitura a presença de uma ideologia muito parecida com a “democracia racial” que, de uma maneira geral, a historiografia introduziria somente a partir da década de 1930. De acordo com Gomes, “hoje [a idéia de que os afro-brasileiros têm importância decisiva no caráter nacional] foi repetida a ponto de se tornar um lugar comum, mas na década de 1920 surgia como uma bandeira que possuía força suficiente para exprimir um tipo de orgulho racial por parte de um grupo de pessoas que se identificavam como ‘pretos’. Tal versão poderia ajudar a repensar a tese de que tal idéia foi criada por intelectuais e políticos, seja ou não para fins de dominação. Esse argumento tem sua limitação no fato de colocar fora do alcance da grande maioria das pessoas a possibilidade de influenciar uma discussão sobre os matizes ideológicos da idéia de ‘caráter nacional’”.

de um monumento à Mãe Preta, segundo a proposta de Cândido dos Campos, proprietário do jornal *A Notícia*. Na visão desse jornalista, a Mãe Preta seria, de fato, aquela figura espiritualmente íntegra que, por meio de sua dedicação absoluta à família brasileira, contribuiu à construção das tradições mais tipicamente nacionais, tornando-se simbolicamente importante na sua representação da raça negra como elemento fundamental para a formação da alma do país (Seigel e Gomes, 2002: 188)¹⁸².

O mito literário da Mãe Preta, estritamente associado ao estereótipo do escravo fiel, surgiu e foi utilizado de forma maciça na literatura anterior à aprovação da Lei do Ventre Livre. Nesse contexto, tal figura feminina representava, simbolicamente, a fidelidade incondicional e a submissão absoluta ao senhor branco e, na sua negação dos seus atributos raciais e de gênero, se contrapunha categoricamente a dois outros estereótipos, o da “negra imoral” (que se transformaria, a partir das últimas décadas do século XIX, no estereótipo sexualizado e lascivo, mas com maiores possibilidades de inclusão social, da “mulata”) e o do “negro rebelde” (Roncador, 2008: 131).

De acordo com Gomes (2003a: 327-336), a grande e articulada mobilização em favor da construção do monumento em homenagem à Mãe Preta foi um elemento importante para a compreensão da maneira com a qual estava sendo elaborada a questão racial e sua relação com a questão da identidade nacional no Brasil da década de 1920. A posição dos que manifestavam sua simpatia e seu apoio à idéia da construção do monumento não era homogênea e compacta, já que haveria pelo menos duas visões bem caracterizadas e que se diferenciavam pela lógica à qual se inspiravam e aos objetivos que queriam alcançar. De um lado havia posições, como a de Cândido dos Campos, caracterizadas por uma “nostalgia senhorial” que permitia enfrentar as rápidas e substanciais mudanças que a modernidade estava comportando na realidade brasileira através da valorização de tudo que constituía um passado tranqüilizador, sem preconceitos, em que o negro teve um papel essencial. Do outro havia quem identificava na celebração da Mãe Preta um momento mais politicamente marcante enquanto importante ocasião de compensação pela exploração, o sofrimento e a dor de que foi vítima a raça negra, em um contexto que se reconhecia ainda claramente marcado

¹⁸² “[A Mãe Preta constitui] talvez a mais comovida evocação de nossa alma; símbolo, na verdade, do ambiente familiar brasileiro, que se formou ao seu influxo, ao influxo do seu exemplo de imensa e heróica dedicação, símbolo de sua própria raça, que dos seus flancos fecundos proveio, e de um passado que já vai esfumando em lenda deliciosa; símbolo, finalmente, dos próprios superiores sentimentos que, com o seu sangue e o seu contato moral, nos transmitiu, para nosso orgulho e nossa felicidade”, Cândido dos Campos, *A Notícia*, 04/05/1926 *apud* Seigel e Gomes (2002: 188).

pelo preconceito racial¹⁸³. Assim, de forma sintética, podemos dizer que estes pretendiam “recompensar uma raça por séculos de sofrimento” e aqueles queriam “retribuir os escravos por sua abnegação”.

Obviamente, considerada a ausência de fontes ou de outros indícios que nos ajudem a conhecer o conteúdo da apoteose, é impossível saber de que forma a apoteose de *Tudo Preto* representou (se efetivamente a representou) a temática relativa à Mãe Preta, assim como não é possível saber se De Chocolat tinha uma maior simpatia para uma das posições que manifestavam em favor da construção do monumento. Considerados tais impedimentos, achamos importante evidenciar dois elementos que, a partir dos dados que possuímos, poderiam ajudar no desenvolvimento de ulteriores reflexões úteis para os fins da análise que estamos efetuando.

O primeiro elemento é relativo ao título da apoteose da peça *Tudo Preto* que, como já visto, é “A Mãe Negra” e não “A Mãe Preta”, fato que não corresponde a quanto foi publicado pelos jornais (*vide* Anexo), os quais citavam explicitamente “Mãe Preta” como título da apoteose final. O que estamos evidenciando é simplesmente um erro por parte dos redatores das colunas teatrais dos jornais ou uma distração que De Chocolat (ou de quem, por conta dele, datilografou o texto a ser entregue à censura policial) não percebeu na compilação do texto da peça? Ou foi uma troca que voluntariamente De Chocolat fez para, mais uma vez e de forma irônica, aludir ao nome da própria Companhia Negra de Revistas? Ou, finalmente, estamos falando de um indício que está nos dizendo que, como já vimos na Introdução, cada vez mais o que era “preto” estava se tornando “negro” para comprovar uma escolha politicamente importante, compartilhada por De Chocolat, em relação a uma mais substancial inclusão social do “negro” na sociedade brasileira?

O segundo elemento que merece nossa atenção é o fato de que é difícil não ter a vontade de aproximar e comparar as figuras da Mãe Preta e a da Vovó Africana, o personagem que De Chocolat colocou como protagonista do quadro “Charabiá Africano” e que se caracterizava pelo batuque, suas danças e suas palavras provavelmente inventadas,

¹⁸³ “O que em regra se empregava eram os raciocínios do coração, lamentando-se a sorte dos escravos, descrevendo-lhes os padecimentos, procurando-se assim mover em favor deles a piedade das classes dirigentes. Opunha-se ao utilitarismo interesseiro o sentimentalismo altruístico. Nada mais. Toda gente sabe que, embora pouco intenso e de reflexos sociais relativamente toleráveis, existia, como ainda existe, entre nós, tal ou qual preconceito de raça, visando em especial os descendentes da raça que o cativo vilipendiou após 1888. Já nos manifestamos acerca da felicíssima idéia de se erguer um monumento à mãe preta (*sic*), como símbolo das qualidades memoráveis da raça negra e demonstração do reconhecimento do Brasil a esta raça sofredora”, Evaristo de Moraes, **Jornal do Brasil**, 14/04/1926 *apud* Gomes (2003a: 335).

alusivamente africanas e com certeza incompreensíveis para a totalidade do público que lotava o Rialto. Na sua representação literária ou na celebração que dela se fazia para a construção do monumento em sua homenagem, a Mãe Preta parecia fazer alusão a algo conhecido e tranquilizador que fazia parte do cotidiano de cada brasileiro daquele período. Essa sensação se concretizava no fato de que a própria “existência” da Mãe Preta não podia mais ser separada da representação positivada que seu mito já tinha criado e elaborado no curso do tempo. Ao contrário, a representação da Vovó Africana possuía aspectos mais ambíguos e desestabilizadores pelo menos para uma parte do público do teatro Rialto. Sua exibida ancestralidade africana, culturalmente marcada pelas danças e pelas palavras em uma língua desconhecida, acabava se distanciando de forma marcante do “embranquecimento” moral do qual o mito da Mãe Preta foi objeto durante o período necessário à sua formação: na verdade, se a Vovó “era” (ou “representava”) a África, não era mais possível caracterizar a Mãe Preta da mesma forma por causa da “brasilidade” da qual ela própria tinha se tornado o símbolo e a essência¹⁸⁴.

Acreditamos que os elementos que acabamos de apontar, juntamente a quanto escrevemos anteriormente, sejam funcionais para mostrar quanto De Chocolat estava perfeitamente consciente das implicações recíprocas que os debates relativos à identidade nacional e à questão racial possuíam, especialmente em um momento em que parecia que o “negro estava na moda” não só no resto do mundo, mas também no Brasil. Como é evidente em grande parte do texto da peça *Tudo Preto*, o artista baiano estava percebendo que a reivindicação dos próprios direitos por parte de grupos politicamente organizados de ativistas que se proclamavam cidadãos brasileiros negros se integrava com uma cada vez mais reconhecida importância da cultura de origem africana nas diferentes expressões artísticas brasileiras e no âmbito da cultura nacional. Nesse contexto, achamos que, metaforicamente, as diferenças entre as duas figuras femininas principais de *Tudo Preto*, a Mãe Preta e a Vovó Africana, pretendam simbolizar a existência de uma originalidade identitária brasileira que não coincidia completamente com o tipo de brasilidade que muitos começavam a reconhecer e aceitar e que triunfaria na década de 1930 por meio da idéia do mito da democracia racial. Esse caráter nacional identitário, para De Chocolat, era imprescindível de uma apropriação

¹⁸⁴ Parafrasando as palavras de Benedito, o *compère* baiano de *Tudo Preto*, poderíamos dizer que a “pureza” negra e africana da Vovó dançante sobre o palco tinha como contraponto a “mistura cultural” (de sucesso) da brasilidade representada pela Mãe Preta.

efetiva da herança cultural africana e constituía a sólida base para “imaginar uma comunidade”¹⁸⁵ à qual os negros cariocas pudessem se inspirar para a elaboração de estratégias sociais úteis para a aquisição de uma cidadania mais efetiva e completa.

Preto e Branco¹⁸⁶

Segunda peça apresentada pela Companhia Negra de Revistas no teatro Rialto depois do grande sucesso de *Tudo Preto, Preto e Branco* se diferenciava de uma forma substancial da peça precedente. Mesmo mantendo um título que aludia à questão da cor introduzindo, junto ao elemento preto, o branco¹⁸⁷, o texto de Wladimiro di Roma¹⁸⁸ não possuía aquela forma de cumplicidade e de intimidade com a comunidade negra que caracterizava *Tudo Preto* e que, por exemplo, se explicitava tão felizmente nas palavras dos *compères* Benedito e Patrício através da utilização da primeira pessoa plural (“nós”) quando estes proclamavam ou citavam fatos marcantes, episódios ou assuntos relativos aos negros, fossem eles brasileiros ou estrangeiros.

A proposta artística da grande maioria dos quadros de *Preto e Branco* não era mais fundamentada essencialmente sobre uma estética negra à maneira de *Tudo Preto*, ou seja, não

¹⁸⁵ A referência, mesmo fora do contexto nacionalista que a conota originariamente, é ao livro de Benedict Anderson **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁸⁶ Para a ficha técnica desta peça, ver o Anexo.

¹⁸⁷ Um exemplo da presença efetiva na peça da cor branca se há no quadro de fantasia (quase uma apoteose) que fecha o primeiro ato (ver o Anexo) e que, muito simbolicamente, se intitulava “Tudo branco!”, num diálogo irônico e explícito com *Tudo Preto*. Nesse quadro, acompanhado por uma luxuosa cenografia que apresentava uma improvável paisagem totalmente branca por causa da grande quantidade de neve, os atores aproveitavam com entusiasmo da beleza da paisagem e do frio intenso cantando e dançando. De forma maravilhosamente ambígua, no mesmo quadro, registrava-se também a presença de um grupo de bailarinas chamadas “Negroless Girls”, que poderíamos traduzir com “garotas menos negras”. Isso se deveria ao fato de que elas eram brancas? Ou que o grupo era composto por dançarinas mulatas? Ou ao fato que, metafóricamente, a neve da cenografia tinha embranquecido também a cor da pele das artistas?

¹⁸⁸ Não conseguimos achar praticamente nenhuma referência em relação à obra e à vida de Wladimiro de Roma, cujo nome poderia aludir a sua origem ítalo-brasileira (além da referência à capital italiana, particularmente indicativo neste sentido é o uso, no seu nome, da preposição “di” em lugar do português “de”). A única citação que conseguimos achar relativamente ao nome do autor da peça *Preto e Branco* está no catálogo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) em relação à autoria da comédia *Nada como dinheiro* de 1929 (documento n. 2063). Ver o site <http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=sbat_pr&db=sbat_db&ssnew&disp=card&use=pn&arg=wladimiro%20di%20roma>, acessado em 08/06/2012. Nepomuceno (2006), na bibliografia de seu trabalho, atribui a Wladimiro de Roma a autoria das peças *O globo*, *Olha o papão* e *Os pescadores de dotes*.

havia mais uma visão negra predominante que, mesmo de uma forma que não excluísse a presença de posições aparentemente diversificadas e às vezes contraditórias, condicionasse claramente todos os fatos, os elementos e os personagens da peça. Ao contrário, com vários quadros em que prevalecia um conjunto de situações dominadas por *flirts* ou incompreensões amorosas, o que caracterizava a peça atribuída a Wladimiro di Roma é a presença de uma forma de entretenimento mais direta, onde as músicas, as danças e os diferentes números apresentados em cena alternavam momentos cômicos a quadros mais espetaculares e de fantasia. A ausência de qualquer tipo de enredo e de ligação entre os quadros era compensada pela presença de um personagem (denominado oportunamente “Curioso” e interpretado por De Chocolat) que, em sucessão, ao longo da peça, enfrentava situações extremamente diversificadas e fundamentalmente improváveis¹⁸⁹. Evidentemente, em *Preto e Branco*, a expectativa de sucesso da peça se fundamentava, mais do que nunca, na boa integração entre o texto autoral, as cenografias particularmente elaboradas e espetaculares e a habilidade dos artistas sobre o palco, com a finalidade de fazer o público rir, sorrir e se divertir. Como já vimos, as colunas teatrais dos jornais da época nos comprovam que esta integração nunca se deu da forma que a Companhia Negra de Revistas tinha esperado e imaginado.

Diferentemente do tom da maioria dos quadros de *Preto e Branco*, havia algumas partes da peça que se caracterizavam pela presença de temáticas “negras” (ou implicantes com a posição social do negro na sociedade carioca) e por um tipo de escrita dos textos que lembrava fortemente a maneira de escrever (diálogos, tipo de humor, situações metafóricas, abordagem dos temas, etc.) típica de De Chocolat¹⁹⁰. Se os primeiros dois quadros da peça

¹⁸⁹ Veneziano (1996: 92) descreve a maneira pela qual as revistas e seus autores lidavam com o desaparecimento do enredo na estrutura das peças: “Liberados das peripécias cerebrais para urdirem um enredo e uma situação-chave desencadeadores da ação revisteira, os bons autores continuavam sendo indispensáveis. Pois a atualidade, a crítica política, a sátira, o humor, os quais, enquanto houvesse bom Teatro de Revista, não abandonariam nossos palcos, exigiam habilidade e eficiência (*sic*) na confecção dos esquetes, das rábulas e dos monólogos, a parte textual da revista”.

¹⁹⁰ Não é possível comprovar a influência direta de De Chocolat nos monólogos da peça em que a ironia se dava por meio de jogos de palavras e da técnica do *couplet*, características que, como já sabemos, eram perfeitamente dominadas pelo artista baiano. De qualquer forma e mesmo sem algum suporte probatório, quadros de *Preto e Branco* como o seguinte (um trecho do quadro “Casa sossegada”) dificilmente não sugerem a presença de De Chocolat ao lado de Wladimiro di Roma na composição do texto:

[Mulher] NEURASTÊNICA:

Sou muito astênica

E neuropática

Bem neurastênica

Mui sintomática

Toda splênica

Pois a ciática

apresentavam indícios que poderiam até deixar imaginar uma contribuição efetiva de De Chocolat à sua composição, outros descreviam situações particulares ou irônicas que, interessadamente e de forma inovadora, colocavam atores negros ao centro da cena na interpretação de determinados papéis estereotipados que, de forma geral, segundo as convenções teatrais da época, só deveriam ser interpretados por atores brancos.

De fato, a peça *Preto e Branco* apresentava no seu elenco um número bastante elevado de atores não negros que estreavam na Companhia Negra de Revistas e isso determinou, por quanto nos compete, a necessidade de tentar definir a cor dos atores que interpretavam determinados personagens sobre o palco (lembramos que na peça precedente somente um ator, Soledade Moreira, era branco). Fazendo recurso às fichas técnicas das duas peças (ver Anexo), conseguimos individuar em *Preto e Branco* os atores que, com certeza, eram não brancos (por causa da sua precedente participação em *Tudo Preto*) e avaliar quais papéis foram, de forma inovadora, reservados à interpretação de atores negros. Por outro lado, a parte iconográfica do livro de Barros (2005), apresentando muitas fotos dos atores que integravam a Companhia Negra de Revistas, nos ajudou de forma importante na solução dessa tarefa, além de permitir que entendêssemos a razão pela qual uma atriz como Deo Costa, muito conhecida e apreciada na época, fosse conhecida como “Vênus de Jambo” e não fosse considerada, por parte de alguns críticos, a atriz ideal para integrar uma companhia teatral que se definia “negra”.

Nossa intenção é analisar esses poucos quadros em relação às temáticas que nos interessam.

Os dois primeiros quadros de *Preto e Branco* se intitulavam, respectivamente, “Mineiras” e “Na entranha da terra” e descreviam as peripécias de um personagem, “Curioso”, que, entrado numa mina e caído nas entranhas da terra, tentava de voltar ao ar livre com alguns minerais de valor que pudessem recompensá-lo do susto e do tempo perdido nesta surreal aventura. Nos vários diálogos e músicas que compunham os dois quadros, logo é

Mais ecumênica
 Faz-me grasnática.
 Faço ginática
 Com a balística
 Nesta plástica
 Característica
 Que assim elástica
 E cabalística
 E bem fantástica
 E antiflogista.

possível perceber que o verdadeiro protagonista era, de fato, o “Carvão Nacional”, metáfora sob a qual se disfarçava a figura do negro brasileiro no meio de outros “metais” que compunham a riquíssima realidade “geológica” brasileira. Como veremos, a temática e o modo com a qual ela foi abordada eram muito parecidas com as utilizadas por De Chocolat na peça precedente; mas o fato mais curioso é que *Carvão Nacional* seria também o título da terceira peça (de autoria do próprio De Chocolat e de Pacheco Filho) a ser apresentada pela Companhia Negra de Revistas no teatro Rialto¹⁹¹ se a saída do artista baiano e a contemporânea excursão da Companhia para São Paulo não tivessem modificado completamente o curso dos eventos imaginados pela dirigentes da Companhia. A coincidência de “Carvão Nacional” ser nome de um personagem em *Preto e Branco* e o título da nova peça que nunca viu a luz é efetivamente muito grande, mas isso só pode constituir um elemento de reflexão e sugestão e nada mais do que isso.

Ainda com as cortinas fechadas, o primeiro quadro de *Preto e Branco* começa com o corpo de “ensemblistas” que se propõem ao público como mineiras encantadoras (provavelmente negras) à procura, através de seu irresistível “olhar encantador”, do tanto procurado “carvão nacional”:

AS MINEIRAS:

As mineiras
 Bem faceiras
 Aqui vamos, sem demorar
 Mui ligeiras
 E lampeiras
 Carvão nacional cavar.
 As primeiras,
 Feiticeiras,
 São de tal mister tratar
 Que são mesmo de encantar
 Com a picareta assim na mão,
 E este lindo olhar pesquisador,
 Somos, podem crer, e sem questão
 As cavouqueiras ideais do amor!

UMA MINEIRA (destacando-se):

¹⁹¹ O próprio De Chocolat, entrevistado por um repórter no Rialto, em relação à nova peça, afirmou o seguinte: “Meu amigo, o Pacheco Filho está aí para lhe dizer o que tem sido as carreiras para se levantar o ‘Carvão Nacional’... Tem sido uma corrida louca por causa do meu amigo e sócio capitalista Jaime Silva... O mestre da cenografia brasileira já tem quase prontos todos os cenários da nossa revista que, no gênero ligeiro, agradecerá com certeza... (...) A novidade do ‘Carvão Nacional’ é a música escrita especialmente por um estreado, o maestro Alfredo Barbosa. E nada mais lhe posso dizer, por ora”, “Carvão Nacional – Palestra com De Chocolat”, **Correio da Manhã**, 14/09/1926 *quod* Barros (2005: 123).

Para uma mina explorar
 Seja de prata ou de carvão
 Melhor não poderão achar
 Do que a mineira que vendo estão
 Com a picareta assim na mão
 E este lindo olhar pesquisador
 Sou, podem crer, sem questão
 A cavoqueira ideal do amor.

De repente, no quadro seguinte, Curioso, depois de uma queda espetacular, desperta na presença de Entranha da terra que, mesmo alterada pela invasão inesperada e pelas contínuas perguntas do estranho visitante, apresenta seus filhos, introduzindo ao conhecimento do espectador a figura de Carvão Nacional:

ENTRANHA DA TERRA e SEUS FILHOS:

Eis aqui os variados metais
 Das entranhas da terra nascidos
 Somos fascinantes, gentis, ideais
 Pela humanidade apetecidos
 Ferro, aço, ouro e platina
 Somos de raríssimo valor
 Filhos nós somos desta mina
 Cheios de mistérios e resplendor.

(...)

ENTRANHA DA TERRA (estremecendo): Alguém tenta romper o meu corpo: sinto umas picadas estranhas. Qual o temerário que tenta profanar-me?

INUNDAÇÃO: Corro ao meu posto e se alguém se atrever a tanto lanço-me em cima e ai deles, sufoco-os (saindo de cena).

(Ao fundo desloca-se um grande bloco de pedra, deixando aparecer um personagem que vem para a cena agitado, agarrando-se à entranha).

CURIOSO: Quem é esse marmanjo?

ENTRANHA DA TERRA: Um dos meus filhos: o Carvão Nacional.

CURIOSO: Mas por que é que ele está tão apavorado?

CARVÃO: É porque querem me levar ao sacrifício!

CURIOSO: Sacrifício. Essa é boa! E por quê?

CARVÃO: Porque dizem que nego meu auxílio ao Progresso, recusando deixar-me queimar nas fornalhas.

CURIOSO: Mas isso não é motivo bastante para...

CARVÃO: Não é motivo, mas que querem?

Por todos o ouro negro sou chamado

Pois que sou o Carvão Nacional

Já sou proclamado

Ao estrangeiro igual

Filho de um solo bem falado

Tenho nome bem cotado

Pelo mundo sou querido

Bruto ou moído
 Pedra ou coke
 Dou toque
 Tenho brilho
 Ideal e divinal
 Sou o Carvão Nacional
 Sendo ao estrangeiro sempre igual.

Na apresentação que o personagem Carvão Nacional faz de si, a questão racial se ligava estritamente às temáticas sociais relativas ao lugar ocupado pelo negro na sociedade brasileira e seus direitos claramente desrespeitados. Pela primeira vez nas peças apresentadas pela Companhia Negra de Revistas, o assunto central se tornava a discriminação e a exclusão que a população negra sofria no âmbito do mercado do trabalho no Pós-Abolição. Através da feliz aproximação metafórica entre Carvão Nacional e a expressão “queimar nas fornalhas”, termos que aludiam à incipiente industrialização da economia e a um sistema capitalista cada vez mais caracterizado pela sua cruel eficiência¹⁹², o autor da peça *Preto e Branco* introduzia uma reflexão sobre a difícil situação enfrentada no mercado do trabalho por parte do negro brasileiro que, mesmo sendo filho “de um solo bem falado” e se proclamando com convicção absolutamente igual nas suas capacidades físicas e intelectuais ao imigrante estrangeiro (provavelmente representado pelos outros valiosos metais, igualmente filhos de Entranha da terra), se sente por ele preterido.

Para Carvão Nacional, o que estava acontecendo no Brasil era um verdadeiro sacrifício daquela grande riqueza brasileira que era sua população negra, constantemente discriminada e lesada nos seus fundamentais direitos. As causas de tal situação não são completamente explicitadas e há só a referência à recusa a se sujeitar totalmente a um ambíguo “Progresso” que se, de um lado, poderia representar os novos tempos do ponto de vista econômico, do outro poderia ser uma referência à costumeira visão evolucionista da parte final do século XIX em que se opunham a civilização e a selvageria (e o conseqüente atraso) das populações consideradas menos desenvolvidas. O que nos parece, em contraponto a quanto afirmado por Nepomuceno (*vide* nota 190), é que Carvão Nacional, por meio de suas palavras, não pretendia tanto demonstrar uma atitude de resistência (que, de qualquer forma, existe) em

¹⁹² Nepomuceno (2006: 108) aponta a essa questão como tema principal do diálogo, afirmando que “os negantes negros estavam dispostos a resistir e não se deixarem queimar ou consumir nas jornadas exaustivas das ‘fornalhas’ surgidas com a nova ordem econômica. No diálogo, mais uma vez, fica latente o confronto entre os que forjaram trabalhos não fabris como alternativas de vida frente aos que procuravam disciplinar corpos para a rotina industrial”.

relação a sua exploração evidente e explícita, mas reivindicar com força suas potencialidades, suas qualidades e seus direitos desrespeitados. Essa desesperada reivindicação parece quase se concentrar no adjetivo que descreve o aspecto com o qual Carvão Nacional se apresenta em cena: ele é “apavorado”, provavelmente por causa do medo que tem do incipiente sacrifício ao qual a população negra como ele parece ser encaminhada por parte das elites nacionais.

Considerando a linguagem e os códigos do teatro de revista, é importante evidenciar como, novamente, os cânones que indicavam de alternar os tons e as temáticas na sucessão dos quadros de uma peça fossem perfeitamente respeitados também no início de *Preto e Branco*. De fato, se o primeiro quadro dava a impressão de estar presente a uma comédia metafóricamente amorosa e de tom leve, onde prevalecia uma avaliação extremamente positiva do que seria o verdadeiro “carvão nacional”, o quadro sucessivo mudava completamente o contexto e o tom do discurso, tratando conteúdos muito importantes e problemáticos e expressando manifestamente uma grave denúncia de tipo social.

O tema da modernidade (encarnada nas modas bizarras e efêmeras e nas danças desenfreadas como o *charleston*) e de seu relacionamento ambíguo com as tradições, depois de ter sido tratado em *Tudo Preto*, voltou a ser o assunto principal do quadro “Novo... antigo” (ou “O novo antigo”, *vide* no Anexo) na nova peça. Nesse quadro, o público podia participar de um diálogo de Curioso com outros personagens populares que eram caracterizados como negros por causa de sua estereotipada maneira de falar e pela paixão pelo maxixe.

CURIOSO: A tal moda é caprichosa... A moda é como as pessoas ingratas, insensatas. Já em 1830, usavam-se esses brincos carrapetas que com a evolução desapareceram como ridículos. No entanto em pleno 1926, Dona Moda, a leviana de todos os tempos, exhibe-os como novidades. É o novo antigo, uma espécie de belo horrível. Mas o que querem? – é moda – Até as danças. Todas as danças modernas são antigas, ou quando não sejam são copiadas das antigas. O Charleston, por exemplo, é um bocado da nossa capoeira, misturada com um pouco de “fandanguassú” e uns “pozes” do batuque africano. Quem a dança dá a idéia perfeita dos meus vovós quando dançavam a dança da chegada do santo á cabeça. E dizem que o mundo progride...

(Vendo Malaquias entrar com Chica Perna Inchada).

(...)

CURIOSO: Mas Malaquias, chegaste a tempo. Ainda há pouco eu comentava o valor das danças falando sobre o Charleston.

MODA.: Qual Charleston, qual nada. A melhor dança do mundo é a nossa, não é verdade Chica?

CHICA: Não se “discóte”. Tudo que é nosso tem que ser superior aos dos outros.

Não há nada melhor neste mundo
 Que um maxixe bem dançado.
 Ele é belo, ele é feio, ele é jocundo
 É gostoso que é danado.
 MODA: A todos ele consola
 Mesmo nas portas da morte
 Pois de um velho faz ficar um forte.
 AMBOS: Quem mexe, remexe
 Por si se consolar.
 CHICA: Porem não se mexe
 Senão perde a bola.
 MODA: E quem for idoso
 Que as pernas capixe.
 CHICA: Num passo manhoso
 Deste bom maxixe.
 MODA.: Quando a dama é cavalheira
 E que o pé sabe arrastar
 Só se finge que passa a dançar.
 CHICA: Com o passo miudinho
 Só mexendo com a cintura
 Seja branco ou seja preto
 Logo perde a compostura.
 AMBOS: Quem mexe... (dançam maxixe).

Como podemos ver, as tradições eram consideradas a verdadeira matriz de tudo que era moderno, sendo a modernidade uma modificação superficial do que já foi criado em um passado que se tornava fortemente idealizado: dessa forma, também o *charleston* podia ser considerado um tipo de dança bem parecido com as danças praticadas nos cultos das religiões africanas. Nas falas do diálogo e na letra da música que se desenvolvia a partir dele, essas tradições se identificavam muito rapidamente com tudo que era verdadeiramente brasileiro, ou seja, qualquer tipo de expressão cultural (“capoeira”, “fandanguassú”, “batuque”) que colocasse suas raízes na herança africana desse país. Neste sentido, o uso do adjetivo “nosso” se torna importante e fundamental no seu duplice (e ambigualmente interessante) significado de “nacional” e “étnico”.

Preto e Branco, como a peça precedente da Companhia Negra de Revistas, possuía quadros em que situações geralmente reconhecidas como características da modernidade cosmopolita e que se tornavam práticas comuns no mundo da boemia e também da elite

carioca branca¹⁹³ eram apresentadas de uma forma irônica ou modificadas oportunamente em alguns de seus aspectos substanciais. Isso é o caso do quadro intitulado “Martinho e Catarina”:

MARTINHO:
 Sinto cá um certo fatacaz.
 Sinto uma cousinha que me rói;
 E que certa cócega me faz
 Que é tão boa que até doi.
 Tu bem podias, Catharina,
 Ter dó de mim, ter compaixão,
 Pois seu tanque de gasolina
 Prestes a uma explosão
 (...)
 Tu és divina
 Oh! Catharina!
 Eu quero ser o teu coió!
 Catharina! Ai! Catharina!
 Vem consolar o teu Martinho
 Vem amor dar-me o teu carinho!
 CATARINA:
 Que bobagem a tua, oh! Martinho!
 Guarda bem guardado o patacaz;
 Que meu xodó e o meu carinho
 Por esse jeitinho não terás
 Repara que sou bem divina
 Nesta beleza tão perene
 Eu detesto a gasolina
 Comigo é só querosene!
 Ai! Seu Martinho!
 Ai! Seu Martinho!
 Não poderei de ti, oh! Ter dó!
 És bem tolinho, oh! Seu Martinho
 Tu não és o meu coió
 Seu Martinho, oh! Seu Martinho!
 Eu sou crioula petulante
 Tu apenas um branco marchante!¹⁹⁴

¹⁹³ É interessante notar que muitas dessas práticas “modernas” se conotavam por um vocabulário que, em geral, fazia referência ao cosmopolitismo que as qualificava e isso se concretizava na freqüente presença de palavras e expressões inglesas e francesas ou de suas traduções mais ou menos corretas ou fieis para o português.

¹⁹⁴ Em relação às expressões “marchante” e “coió”, Pereira (2002: 284) afirma que os redatores das revistas pornográficas cariocas das primeiras décadas do século XX “indicavam aos leitores certos padrões de conduta e convivência que os impediriam de ser enganados pelas mulheres e, ao mesmo tempo, garantiriam seu sucesso junto a elas a despeito da falta de dinheiro. Na prática, porém, expressavam uma visão marcada por preconceitos de classe, raça e gênero. Que terminava evidenciando a distância que os separava de muitos leitores. Assim como dividiam as mulheres em dois grupos de acordo com a disponibilidade sexual, eles também articulavam dois modelos de masculinidade: o ‘marchante’, homem rico e tolo, que se deixava enganar pelas mulheres e não raro era sexualmente impotente, e o ‘peru’ [ou ‘coió’], homem pobre e esperto, que sabia tirar vantagens delas e era possuidor de uma sexualidade exacerbada”.

A ironia que, ainda hoje, permeia esse texto se devia à ambigüidade da situação apresentada que se, em um primeiro momento, aparentava ser um normal diálogo entre namorados que brincavam na intimidade sobre a atração recíproca que os unia, no final se transforma na representação de um relacionamento bem mais complicado no momento em que aprendemos que as graças da “crioula petulante” não faziam parte do “contrato” que a ligava com o “tolinho” e rico marchante branco, cujo único efetivo dever era o de sustentar adequadamente o padrão de vida da mulher tão desejada. A relação entre a *cocotte* e seus amantes (efetivos ou “virtuais”, pobres ou ricos) fazia parte dos inúmeros estereótipos literários e teatrais daquele período, mas o que marca de forma original esse texto de Wladimiro di Roma é o fato de que a “cocotte” negra (interpretada pela atriz Rosa Negra) não se confrontava em cena com um personagem “branco” já que o marchante, definido como “branco” por Catarina, era, na realidade, interpretado por Guilherme Flores, ator negro que já tinha participado anteriormente das representações da peça *Tudo Preto*. Não podemos saber se, na peça, a interpretação do marchante previa algum tipo de maquiagem que “embranquecesse” o ator (quase uma inversão da tradicional e satírica atuação de atores brancos em “black-face”) ou se, de forma ainda mais surpreendente, o papel de Guilherme Flores era simplesmente o de interpretar, em qualidade de negro, um personagem geralmente visto e pensado como “branco”. Mesmo usando um tom irônico e destinado ao entretenimento do público teatral, acreditamos que o quadro que acabamos de examinar pudesse mostrar de forma contundente à sociedade e aos próprios negros (atores, personagens e público sentado na platéia) que já tinha chegado o momento em que fossem reconsiderados os diferentes papéis sociais em função de uma maior integração e de um mais articulado espaço de atuação social por parte da componente negra da população brasileira.

NOTAS CONCLUSIVAS

(...) distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença de cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo.¹⁹⁵

A atuação da Companhia Negra de Revistas que De Chocolat e Jaime Silva dirigiram conjuntamente em uma brevíssima temporada de espetáculos em 1926 no teatro Rialto do Rio de Janeiro representou, na nossa opinião, a formidável possibilidade de analisar de qual forma duas peças, em grande parte elaboradas a partir do ponto de vista de uma estética negra e por meio da interpretação de atores quase exclusivamente negros, constituiriam uma proposta para

¹⁹⁵ Machado de Assis. **Esau e Jacó**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

a criação de estratégias finalizadas a uma maior inclusão social do negro carioca através da elaboração de uma identidade própria e efetiva.

A experiência artística parisiense foi de fundamental importância para De Chocolat e sua carreira artística. Além de constituir um período de intensa aprendizagem para qualificar ainda mais suas qualidades, a efervescência cultural de Paris significou, para ele, a possibilidade de perceber que suas capacidades e seu talento, em um contexto fortemente marcado por encontros diaspóricos negros como aquele, podiam ser positivamente apreciados e muito procurados. Na nossa visão, um dos méritos maiores que De Chocolat teve na sua tentativa de introduzir no Brasil uma companhia teatral de artistas negros que propunha temáticas e estéticas negras foi exatamente a intuição que, naquele momento específico e mesmo numa realidade bem diferente da parisiense em relação à presença de preconceitos, era possível (e rentável) colocar o negro brasileiro ao centro da cena para tratar assuntos como o caráter nacional brasileiro, a modernidade, a cultura negra e/ou africana, a questão racial e proclamar a definitiva valorização da raça negra.

A escolha do teatro de revista, forma artística extremamente apreciada pelo público brasileiro na época em que De Chocolat decidiu investir seus esforços na Companhia Negra de Revistas, foi outro aspecto de grande relevância. Considerada uma das maiores formas de entretenimento para um público socialmente diversificado como o carioca (pelo menos até a chegada e a afirmação definitiva do cinema) e que soube aproveitar muito bem dos primeiros sintomas da massificação cultural incipiente, o teatro de revista conseguia misturar sabiamente textos irônicos, músicas e danças e enviar mensagens polissêmicas a seu público sobre os temas propostos pela atualidade. De fato, temas como a relação entre modernidade e tradição, a crescente afirmação do negro (não somente no âmbito artístico) na Europa e no Brasil, a influência cada vez mais importante que a cultura definida como “popular” (e negra) tinha entre a intelectualidade e suas manifestações culturais, os novos rumos culturalistas através dos quais, cada vez mais, começava a ser identificada a efetiva identidade nacional eram objeto de debates intensos e de articulações que se espalhavam em todos os campos do âmbito cultural brasileiro assim como no teatro de revista..

Acreditamos que De Chocolat, escrevendo o texto da primeira peça para a Companhia Negra de Revistas, compreendeu que não podia abrir mão de tudo isso, especialmente por meio de uma visão extremamente inovadora que se qualificava como especificamente negra, à maneira do que ele viu em Paris e que, naquela cidade, estava tendo um sucesso clamoroso.

Obviamente, do ponto de vista do artista baiano, o problema principal e o risco maior consistiam no fato de que, como demonstramos através das amplas citações de artigos da imprensa da época, os preconceitos contra os negros no Rio de Janeiro de 1926 eram muito fortes. Mesmo assim, De Chocolat e Jaime Silva (que eram não só homens de espetáculo, mas também empresários interessados nos lucros derivantes do possível êxito do espetáculo) decidiram arriscar e apostar nesse tipo de proposta artística. De um lado, os dois responsáveis da Companhia Negra de Revistas se apoiaram nos cânones experimentados e bem conhecidos do teatro de revista brasileiro (ironia, sátira, danças, músicas e *girls*) e, do outro, conjugaram o que era o “moderno” parisiense esteticamente negro com a originalidade específica brasileira, ou seja, a cultura e as tradições negras e africanas que permeavam o cotidiano de cada habitante desse país. Aproveitando de um processo que já preconizava a incipiente massificação cultural com a utilização maciça de músicas e tipo de danças de grande sucesso e atores e atrizes reconhecidos e muito apreciados, agilizava-se a recepção positiva desse tipo de espetáculo por parte de um público que desejava lotar os teatros para se divertir com as piadas e as situações engraçadas que lhe eram propostas.

Na nossa opinião, a escolha do teatro de revista teve a grande vantagem de poder aproveitar plenamente da característica polissemia das mensagens produzidas sobre seus palcos e interpretáveis de forma diferente dependendo do tipo de espectador. A peça *Preto e Branco*, com muita probabilidade, não conseguiu satisfazer as expectativas do público do Rialto e da crítica justamente porque, através dela, escolheu abrir mão, pelo menos parcialmente, de um dos elementos que foi a chave do sucesso de *Tudo preto*, isto é a representação do negro como (possível) protagonista daquele período. De forma interessante, tal importante significado específico se dava não somente por meio do conteúdo e das temáticas representadas, mas também por meio da efetiva presença e da atuação no palco do ator negro, cuja cor (para responder à pergunta de Jean Genet citada em uma das epígrafes da Introdução) parece se tornar algo que possui a capacidade de “modificar” um personagem e torná-lo diferente, quase criando um *alter ego* do mesmo personagem eventualmente representado por um ator não negro.

Nosso trabalho tentou focalizar sua atenção sobre a maneira pela qual a Companhia Negra de De Chocolat e Jaime Silva, mesmo no âmbito das disputas internas de poder que foram provavelmente estimuladas pelo grande sucesso da primeira peça *Tudo Preto*, construiu uma proposta identitária na qual o negro carioca (e, mais em geral, brasileiro)

pudesse se reconhecer e pretender que fosse dessa maneira reconhecido pelo resto da sociedade. Explorando a dinamicidade dos espaços sociais, tal proposta podia ser considerada uma estratégia que, reconhecendo a condição de efetiva exclusão do negro em relação a seus direitos de cidadão no Pós-Abolição e as oportunidades que a atualidade estava lhe fornecendo, permitisse conseguir a sua inclusão completa e efetiva na sociedade brasileira.

Simbolicamente, os dois *compères*, Patrício e Benedito, um paulista e outro baiano, que conhecemos na nossa análise da peça *Tudo preto*, representavam as fontes às quais De Chocolat se inspirou para a elaboração da sua proposta identitária que, *in primis*, se caracterizava pela categórica reivindicação da brasilidade do negro brasileiro e de seu pertencimento à nação que ele ajudou na sua construção e na sua formação. Em relação à identidade étnica, juntamente a uma visão que privilegiava a celebração da raça negra segundo uma visão prevalentemente inspirada ao aspecto da raça e/ou da cor e que se alimentava dos inúmeros exemplos de negros que já conseguiram mostrar seu incomparável valor, havia também outra visão que foi a manifestamente preferida pelo baiano De Chocolat. Essa visão exaltava a cultura elaborada na Bahia enquanto terra diretamente inspirada e influenciada pelas culturas africanas que lá se difundiram durante os séculos em que a escravidão marcou profundamente sua presença. Essa concepção, que privilegiava a grande importância da ancestralidade africana e que configurava uma visão diaspórica atlântica nas suas relações, se tornaria a representação da verdadeira originalidade nacional.

Nas peças de De Chocolat e de Wladimiro di Roma que analisamos, a construção de uma identidade negra carioca não possuía somente a característica de avaliar de uma forma extremamente positivada suas raízes africanas, mas se esforçava constantemente de evidenciar quanto tal “caráter negro” (e originalmente brasileiro) se colocasse plenamente e de forma adequada dentro daquela modernidade (no sentido de momento de transformação da vida cotidiana e de seus costumes) que, com seu cosmopolitismo e suas modas, continuava tendo suas referências principais na Europa e, principalmente, em Paris. Esse aspecto extremamente inovador e original, além de ser, de acordo com nosso gosto, o mais “prazeroso” a ser lido por causa da sua divertida e desafiadora (mas consciente) irreverência, permite também supor a vontade, por parte de De Chocolat, de instaurar um contraponto com as idéias que parte da imprensa negra paulista estava apoiando e divulgando em relação ao “embranquecimento” moral do negro, fator considerado necessário para que ele conseguisse na sua tentativa de alcançar uma maior integração social. Mesmo assim, tudo isso não impediu

que De Chocolat considerasse esse “embranquecimento” moral (ou, pelo menos, sua representação discursiva) de alguma forma funcional ao fato de aumentar as possibilidades de vencer o forte preconceito racial do qual os atores da Companhia Negra de Revistas foram repetidas vezes objeto.

Em relação ao preconceito racial, estas Notas Conclusivas não podem terminar sem dedicar algumas poucas palavras a esse elemento que caracterizou de forma marcante o Pós-Abolição brasileiro. Se, de uma forma geral, a segunda parte do século XX viu a historiografia nacional se dedicar a uma desconstrução do conceito (ou ideologia) da “democracia racial” brasileira para afirmar a inegável presença do racismo no Brasil, o Movimento Negro persistiu nos seus esforços para reivindicar e lutar a favor de uma inclusão dos negros na sociedade brasileira e o simples reconhecimento efetivo de seus direitos.

Considerando o arco temporal tão longo que nos separa de 1888, é inevitável nos perguntar se quanto José Murilo de Carvalho (1990: 141) escreveu sobre o “caráter inconcluso da República” (que, “em seus cem anos de vida, (...) não foi mesmo capaz de estabelecer um consenso mínimo entre seus adeptos”) possa ser também considerado um conceito válido para o Pós-Abolição brasileiro quando se analisam a sua evolução e seus desfechos atuais.

No curso do nosso trabalho conseguimos entender quanto fosse presente no Rio de Janeiro da década de 1920 o preconceito relativo à raça e/ou a cor no âmbito artístico e, de uma forma mais geral, na sociedade carioca considerada como um todo. De várias maneiras, a atuação da Companhia Negra de Revistas precisou encarar, desafiar ou simplesmente confrontar-se com tal preconceito por meio de uma negociação cotidiana na tentativa de conseguir apresentar sua proposta artística implicante uma elaboração identitária relativamente à população negra.

Como vimos em ocasião de sua morte, a figura e a obra artística de De Chocolat eram muito apreciadas e reconhecidas no âmbito artístico e cultural carioca do final da década de 1950, tanto que alguns comentadores falaram que “um dos grandes artistas” os havia abandonado. Mesmo assim, em 1977 (ou seja, 21 anos depois da morte de João Candido Ferreira, 51 anos depois da atuação da Companhia Negra de Revistas no teatro Rialto e 89 anos depois da promulgação da Lei Áurea), Sérgio Cabral (1977: 108) se expressava da seguinte forma sobre a questão da autoria da peça *Tudo Preto* da Companhia Negra de Revistas:

Só não se falou no autor ou autores do texto, sabendo-se que De Chocolat havia criado alguma coisa, mas escrever não era sua especialidade. É provável que, *por ser branco* (Luís Peixoto? Carlos Bittencourt? Marques Porto? Qual deles?), o autor tenha preferido o anonimato.¹⁹⁶

Essas poucas linhas cortantes e cáusticas acabam afirmando que, sabendo escrever somente de forma aproximada (quem sabe por causa do fato dele ser negro?), De Chocolat não poderia ser o autor verdadeiro da peça; por outro lado, as temáticas impróprias da peça, tratando de assuntos e situações relativos a negros, teriam determinado a escolha do anonimato por parte do seu verdadeiro autor, um branco.

Com toda evidência, o preconceito continuava ainda vivo e presente nas palavras de Cabral, assim como continua vivo na sociedade brasileira de hoje. Será que, mais uma vez, há a necessidade de elaborar novas estratégias identitárias para conseguir alcançar a inserção social plena por parte da população negra brasileira?

De certa forma, essa última pergunta consegue só parcialmente esconder outra questão, bem mais inquietante, mas absolutamente justificada quando se considera a história que viu protagonista o negro brasileiro desde 1888: quando é que, efetivamente, o Pós-Abolição irá acabar?

¹⁹⁶ Grifo nosso.

FONTES DATILOGRAFADAS ORIGINAIS

Peças teatrais (Arquivos da 2. Delegacia Auxiliar de Polícia – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro):

Tudo Preto de De Chocolat, caixa 40, nº 891 (1926).

Preto e Branco de Wladimiro di Roma, caixa 41, nº 916 (1926).

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. “‘Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos’: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. In: **Tempo**. Rio de Janeiro, n.16, janeiro 2004a.

ABREU, Martha. “Outras história de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”. In: **Afro-Ásia**, Rio de Janeiro, n.31, 2004b.

ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ABREU, Martha e MARZANO, Andréa Barbosa. “Entre palcos e músicas: caminhos da cidadania no início da República”. In: CARVALHO, José Murilo de e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (orgs.). **Repensando o Brasil de Oitocentos: cidadania, política e liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ABREU, Martha. “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, n. 20, janeiro-junho 2010.

ALBERTO, Paulina. **Terms of inclusion: Black Activism and the Cultural Conditions for Citizenship in a Multi-Racial Brazil: 1920 - 1982**. Ph.D. Dissertation. University of Pennsylvania, 2005.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDREWS, George Reid. “Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano”. In: **Estudos avançados**, São Paulo, vol. 11, n. 30, maio-agosto 1997.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 20, n. 58, junho 2005.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BUTLER, Kim D. **Freedoms given, freedoms won. Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador**. New Brunswick: Rutger University Press, 1998.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1977.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história cultural. Entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Apresentação”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002a.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Vários Zes, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002b.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA,

Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). **História em cousas miúdas**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2005.

DANTAS, Carolina Vianna. “A nação entra sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.13, n.22, janeiro-junho 2011.

DOMINGUES, Petrônio. “Negros de Almas Brancas? A ideologia do branqueamento no interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930”. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, ano 24, n. 3, 2002.

DOMINGUES, Petrônio. “A visita de um afro-americano ao paraíso racial”. In: **Revista de História**, n. 155, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. “A ‘Vênus Negra’: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, janeiro-junho 2010.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2005.

FERRER, Ada. **Insurgent Cuba: Race, Nation and Revolution, 1868-1898**. (Introdução: A final note on language and race). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

GARDEL, André. **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.

GENET, Jean. **The Blacks: a Clown Show**. New York: Grove Press, 1960.

GOMES, Ângela de Castro e ABREU, Martha. “Apresentação” do dossiê “A Nova ‘Velha’ República: um pouco de história e historiografia”. In: **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, 2009.

GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no pescoço: o malandro no Teatro de Revista e na Música Popular**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 1998.

GOMES, Tiago de Melo. “Negros contando (e fazendo) sua História: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. **“Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920**. Tese de Doutorado em História apresentada ao Departamento de História do instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2003a.

GOMES, Tiago de Melo. “Problema no paraíso: a democracia racial brasileira frente à imigração afro-americana (1921)”. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, vol. 25. n. 2, 2003b.

GOMES, Tiago de Melo. “Para além da casa da tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”. In: **Afro-Ásia**, Rio de Janeiro, n. 29-30, 2003c.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “Notas sobre raça, cultura e identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950”. In: **Afro-Ásia**, Rio de Janeiro, n. 29/30, 2003.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “Intelectuais negros e formas de integração nacional”. In: **Estudos avançados**, n. 18 (50), 2004.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W.. “O Iluminismo como mistificação de massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

KEAR, Jon. “Vénus noire: Josephine Baker and the Parisian Music-hall”. In: SHERINGHAM, Michael (org.). **Parisian Fields**. Londres: Reaktion Books, 1996.

LOPES, Antonio Herculano. “O teatro de revista e a identidade carioca”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Topbooks-Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOPES, Antonio Herculano. “Um forrobodó da raça e da cultura”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 21, n. 62, outubro 2006.

LOPES, Antonio Herculano. “Vem cá, mulata!”. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 26, 2008.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **A voz e a partitura. Teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2003.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOURA, Roberto. “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In: In: Lopes, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Topbooks - Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)**. Dissertação de Mestrado em História apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEREIRA, Amilcar Araújo. **“O Mundo Negro”**: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal Fluminense. Niterói (RJ), 2010.

PEREIRA, Cristiana Schettini. **“Que tenhas teu corpo”**: Uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Tese de Doutorado ao Departamento de História na Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2002.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “E o Rio dançou. Identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922)”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org). **Carnavais e outras f(r)estas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. “‘O que o rei não viu’: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República”. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, vol. 25, n.2, 2003.

RONCADOR, Sonia. “O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural”. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 31, janeiro – junho 2008.

ROUEFF, Olivier. “Politiques d’une ‘culture nègre’. La Revue Nègre (1925) comme événement public”. In: **Anthropologie et Sociétés**. Paris, v. 30, n.2, 2006.

SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. “Sabrina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, n. 43, 2002.

SEIGEL, Micol. **Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States**. Duke University Press: Durham, 2009a.

SEIGEL, Micol. “Nation Drag: Uses of the Exotic”. In: **Journal of Transnational American Studies**. Santa Barbara, 1(1), 2009b.

SEYFERTH, Giralda. “Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização”. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Raphael Frederico Acioli Moreira da. “Os macaquitos na Bruzundanga: racismo, folclore e nação em Lima Barreto (1881-1922)”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). **História em cousas miúdas**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2005.

SOIHET, Rachel. “Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920)”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org). **Carnavais e outras f(r)estas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro: o local no universal”. In: Lopes, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Topbooks-Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. “História das mentalidades e história cultural”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge e NEVES DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.). **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Narrativas da brasileiridade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe”. **Escritos**. Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa. Ano 2, n, 2, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta e LINS, Vera. **O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar. Teatro de Revista Brasileiro... Oba!** Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1996.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995.

ANEXO

Fichas técnicas das revistas representadas no teatro Rialto do Rio de Janeiro pela Companhia Negra de Revistas no período em que De Chocolat integrou a própria Companhia (elencos, funções, quadros e detalhes do espetáculo são os que foram apresentados pelos jornais cariocas nos dias das respectivas estréias)¹⁹⁷ (Bastos, 2005: 314-316).

TUDO PRETO, revista em dois atos e 16 quadros

¹⁹⁷ Os quadros das peças e a sucessão com que eles foram apresentados ao público pelos jornais diferem, às vezes, de forma bastante relevante do que estava indicado nos textos datilografados que foram enviados pelos autores para a polícia para obter, por parte da censura, a autorização para ser regularmente apresentados no teatro Rialto e que foram por nós estudados. O que, provavelmente, determinou essas modificações da última hora foram correções que De Chocolat e Jaime Silva decidiram dar à peça para obter uma melhor aprovação por parte do público (por exemplo, através da inserção de números de novos artistas contratados nos últimos dias que antecederam a estréia) ou uma maior harmonia e/ou homogeneidade no desdobramento dos quadros. Vale a pena lembrar também que o elenco das companhias, naquele período, era algo que poderíamos definir de “bastante fluido”, ou seja, não era absolutamente fato insólito que alguns atores desfalcassem o elenco e que outros os substituíssem durante o período de apresentação das várias peças.

Companhia Negra de Revistas, direção de Jaime Silva e De Chocolat

Estréia: 31/07/1926

Teatro Rialto, Rio de Janeiro

Texto: De Chocolat

Música (composta e compilada): Sebastião Cirino

Maestro regente: Pixinguinha

Cenários: Jaime Silva

Mise-en-scène: De Chocolat, Jaime Silva e Alejandro Montenegro.

Elenco:

Jandira Aimoré

Rosa Negra

Dalva Spíndola

Djanira Flora

Miss Mons

De Chocolat

Guilherme Flores

Belisário Viana

Vicente Fróis

Waldemar Palmier

Domingos de Souza

Mingote

Soledade Moreira

Trio Martins

Vinte “black girls”

1º ato:

“Lá vão elas...” (Cortina). Dalva Spíndola.

“Cristo nasceu na Bahia”. Mingote e corpo coral.

“Modinha brasileira”. Djanira Flora.

“Charabiá africano”. Miss Mons Murray.

“Le roi s’amuse”. De Chocolat e Dalva Spíndola.

“Ludovina” (quadro com cançoneta). Djanira Aimoré.

“Charleston”. Rosa Negra.

2º ato:

“Grooms”. Ensemblistas.

“A mulata, o português e o filho”. (Sketch).

“Pérolas negras”. Rosa Negra e girls.

“Jaboticaba afrancesada” (quadro com cançoneta). Rosa Negra.

Trio Martins: “Moto perpétuo” de Riers e “Taís” de Massenet.

“D. João Charuto” (charge). De Chocolat e Djanira Flora.

“Banhistas”. Rosa Negra e Dalva Spíndola e girls.

“Mistinguett brasileira”. Rosa Negra.

Apoteose: “Mãe Preta”.

PRETO E BRANCO, “revuette-phantasie” em 2 atos, 18 quadros e uma apoteose

Companhia Negra de Revistas, direção de Jaime Silva e De Chocolat

Estréia: 03/09/1926

Teatro: Rialto, Rio de Janeiro

Texto: Wladimiro di Roma

Música compilada pelo maestro Lírio Panicalli

Mise-en-scène: De Chocolat

46 cenários de Jaime Silva

Marcações coreográficas: Prof. Alejandro Montenegro

Figurinos do Atelier da Empresa (“300 luxuosíssimas toilettes”)

Cabeleireiro: D’Assis (“Cabeleiras em fio de prata”)

1º ato:

1º “Mineiras” (Cortina). Corpo de Ensemblistas.

2º “Na entranha da terra” (fantasia). Entrada da Terra, Jandira Aimoré. Curioso, De Chocolat. Inundação, Djanira Flora. Carvão, Benedito Jesus. Platina, Alice Gonçalves. Ferro, Roberto Souza. Aço, Waldemar Palmier. Ouro, Guilherme Flores.

3º “Vamos até lá?” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Abelha, Rosa Negra.

4º “Cortiços!” (Fantasia). Abelha, Rosa Negra. Abelhas, Ensemblistas.

5º “Mello, Mellinho, Melloso...”. Curioso, De Chocolat. Meloso, Roberto Souza.

6º “Brincos ou maçanetas?” (Fantasia). Um brinco, Jandira Aimoré. Outros brincos, Ensemblistas.

7º “O Novo antigo...” (Cortina). Chica Perna Inchada, Abellar Ribeiro. Malaquias, Mingote.

8º “Casa sossegada” (Sketch). A neurastênica, Jandira Aimoré. Dona de Casa, Deo Costa. A cantora, Djanira Flora. Um boxeur, Guilherme Flores. O funileiro, Waldemar Palmier. Um músico, Mingote.

9º “Oh! As mulheres!” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Raio de Sol, Deo Costa. Raio de Luz, Rosa Negra. Raio de Olhar, Djanira Flora.

10º “Tudo branco!” (Fantasia). Toda a companhia e as bailarinas Negroless Girl’s (*sic*).

Intervalo**2º ato:**

11º “Raios e ... coriscos” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Raio de Sol, Deo Costa. Raio de Luz, Rosa Negra. Raio de Olhar, Djanira Flora. O Imprevisto, Soledade Moreira.

12º “A castelã e os trovadores” (Fantasia). A castelã, Jandira Aimoré. O violinista, Alfredo Martins, O trovador, Demócrito Santos.

13º “Papagaios de papel” (Cortina). Primeiro papagaio, Djanira Flora. Outros papagaios, Ensemblistas.

14º “Amor e... música” (Sketch). Professor, Soledade Moreira. Discípula, Jandira Aimoré. O marido, Oscar Ribeiro.

15º “Martinho e Catarina” (Cortina). Catarina, Rosa Negra. E mais: Martinho, Guilherme Flores.

16º “Flores e mais flores”. (Fantasia). Amor Perfeito, Deo Costa. Outras flores, ensemblistas.

17º “Bom souvenir” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Jogo Franco, Jandira Aimoré.

18º “O ninho da águia” (Apoteose). Toda a Companhia.